

مجلة كلية الآداب



العدد الثامن - المجلد الأول

مايو ١٩٤٦

مطبعة جامعة فؤاد الأول

١٩٤٦

أثمان المجلدات التي ظهرت

٥	المجلد الأول (الجزء الأول) . . .
٥	» » (الجزء الثاني) . . .
٥	المجلد الثاني (الجزء الأول) . . .
٥	» » (الجزء الثاني) . . .
٥	المجلد الثالث (الجزء الأول) . . .
٥	» » (الجزء الثاني) . . .
٥	المجلد الرابع (الجزء الأول) . . .
٥	» » (الجزء الثاني) . . .
٤٨	المجلد الخامس (ظهر الجزء الأول فقط)
٤٨	المجلد السادس (ظهر الجزء الأول فقط)
٤٢	المجلد السابع (ظهر الجزء الأول فقط)
	المجلد الثامن (الجزء الأول) . . .

تصدر هذه المجلة مرتين في السنة . في مايو وديسمبر .
وتطلب من مكتبة جامعة فؤاد بالحيزة . وتوجه المكاتبات
الخاصة بالناحية العلمية ، إلى سكرتير التحرير "الدكتور فؤاد
حسين علي" بكلية الآداب بالحيزة .

مجلة كلية الآداب



العدد الثامن — المجلد الأول

مايو ١٩٤٦

مطبعة جامعة فؤاد الأول

١٩٤٦

فهرس

القسم العربى :

صفحة		
١	... (شعره العربى) ...	الدكتور عبد الوهاب عزام بك
١٣	... حول وحدة الفن في عصور التاريخ المصرى ...	الدكتور زكى محمد حسن ...
٢٧	... بعثة عسكرية بولونية في مصر في عهد محمد على ...	الدكتور محمد فؤاد شكرى ...
٤٩	... نشأة الشعر الفارسى ...	الدكتور ابراهيم أمين الشواربى
٦٩	... من اللهجات اليمنية الحديثة ...	الدكتور خليل يحيى نامى ...
٨٥	... الرسوم الشخصية في التصوير الاسلامى ...	جمال محمد محرز ...
١٠٧	... الشخصية في الفن المصرى القديم ...	الدكتور محمد أنور شكرى ...
١٢٩	... الهمزة ...	الدكتور فؤاد حسنين ...

القسم الأوروبى :

...	... أغنى هوراس الكتاب الثالث (١ — ٦)	د . ل . درو ...
١	... التوجيه الرواقى
١٣	... الشفق السكافى (ملاحظة) ...	م . ب . دفين ...
٢٧	... تأليف « مدام بوقرى » ...	ريموند فرنسيس ...

الشيخ سعدى الشيرازى

شعره العربى

للكنوز عبر الوهاب عزام بك

الشيخ شرف الدين السعدى الشيرازى أحد أئمة الشعر الفارسى وأفراد البيان الذين ذهبوا فيه كل مذهب وفاقت نفوسهم بالحكم والمواعظ ، ونزعوا إلى العدل والاحسان والرفق ، وضربوا الأمثال للملوك والرعايا فى تأدية الواجب وانتهاج الصراط السوى . وإن من مفاخر الاسلام أن تنشئ آدابه أمثال السعدى من دعاة الأخلاق الفاضلة وهداة الحق والخير .

(١)

ولد فى شيراز حوالى سنة ستمائة من الهجرة فى أسرة من العلماء . ونشأ فى رعاية أمير كريم من أمراء فارس فى ذلك الحين ، هو سعد بن زنى ، الذى تولى الملك سنة ٥٩٣ إلى أن توفى ٦٢٣ ، وقد انتسب الشاعر إليه فتسمى بالسعدى ، لقباً ذاع به شعره وشاع صيته .

وذهب السعدى شاباً إلى بغداد يطلب العلم فتعلم فى المدرسة النظامية وتلقى عن كبار العلماء والصوفية منهم شهاب الدين السهروردى وابن الجوزى . وطوّف الشاعر فى الآفاق ثلاثين عاماً ، ذهب إلى الهند وأفغانستان وتركستان والحجاز والشام ودخل آسيا الصغرى وروى أنه دخل مصر . وكان يسافر فى زى الدراويش ، ويلقى العلماء وأئمة التصوف ، ويحاط الناس جميعاً فقراءهم ، وعلماءهم وجهالهم ، وشرارهم وخيارهم .

ورأى من البلاد والعباد ، ومارس من أحداث الدهر وعرك من تجاربه
ما جعله حكما يصدر عن شهود وتجربة ، ويتكلم عن كل قبيل ، ويدخل في كل فن .
نراه في كتابه الكلستان والبستان مرة حاجا يسير في إحدى القوافل
راجلا ، وأخرى معلما أحد بني الامراء في كشغر ، ونارة أسيرا في أيدي الصليبيين
في الشام ، وأخرى محتبئا في معبد من معابد الهند يعرف أسرار القوم ، وحيثما
معتكفا في جامع بني أمية في دمشق ، وأخرى واعظا في جامع بعلبك .

(٢)

ثم رجع إلى موطنه والبلاد الاسلامية في دعر واضطراب من غارات التار
وأمر شيراز إذ ذاك الاتابك أبو بكر بن سعد بن زنكي (ولى الملك سنة ٦٢٣ إلى
سنة ٦٥٨) .

وقد استطاع أبو بكر بحسن السياسة أن يرد عادة التار عن اقليم فارس
فبقى حى للاجئين وموثلا للفارين من هول القيامة التي أقامها التار في البلاد
الاسلامية الشرقية .

وقد أشاد الشاعر بأمن فارس وبمُن الأمير أبي بكر في كثير من شعره . وآثر
الشيخ اعتزال الناس والمكوف على العبادة والتأمل ، ونظم الشعر . وألف حيثئذ
كتابه الخالدين الكلستان والبستان ، والأول منشور يتخلله نظم ، والثاني منظوم كله .
وفيهما من القصص والأمثال والحكم والدعوة إلى مكارم الأخلاق ما جعلهما عمدة
المؤدبين والمتأدبين في بلاد الفرس والترك وسائر البلاد الاسلامية الشرقية .

(٣)

وللشيخ السعدى شعر كثير منه الغزليات . وهى أقسام أربعة : الغزليات الفديحة
والطيات والبدائع والخوايم ، ومنه وباعيات وقصائد .

وله رسائل قصيرة في المواعظ وبعض الأمور الدينية ، وفصول مجونة سماها
الحيناث ، وحكايات قصيرة تسمى المضحكات .

(٤)

وليس مقصدي في هذا المقال تفصيل القول في سيرة السعدي ولا الإبانة
عن مكانته في الأدب والكشف عن نواحي الإجابة والابداع في شعره ونثره .
وإنما أخص شعره العربي بالبيان في هذا المقال :

للسعدي زهاء عشرين قصيدة عربية فيها قريب من ثلاثمائة وخمسين بيتا .
وله شعر ملمع ، وهو في اصطلاح أدباء الفرس شعر مختلف اللغة فيه شطر عربي
وآخر فارسي مثلا ، أو بيت عربي وبيت فارسي . وهو كثير في شعر الفرس
والترك . والملمع من شعر السعدي زهاء مائتي بيت نصفها عربي .

وقبل أن نصف شعره العربي خالصه وملمعه أنه إلى مكانة الشعر العربي في بلاد
الفرس منذ فتح المسلمون تلك البلاد ، وجمعها الأخوة الإسلامية على اللغة العربية
وآدابها . وهي كلمة موجزة شرحها في مقالات ومؤلفات . ولا تزال في حاجة
إلى التشرح والإيضاح :

كانت بلاد الفرس منذ تم الاختلاط والامتزاج بين أهلها وبين العرب
وعرفوا اللغة العربية وتأدبوا بالأدب العربي ، كانت موطناً رجباً للأدب العربي .
وما زالت حتى يومنا هذا على اختلاف الأحوال ، وتقلب الإقليم ، وعلى التفاوت الكبير
بين حالها اليوم وحالها في القرون الحالية ، وحالها قبل غارات التار وبعدها .

وأقصر كلامي على الشعر لأضيّق مجال القول هنا :

نشأت هذه البلاد شعراء نظموا الشعر العربي وحده ولم يؤثر عنهم شعر
فارسي . ونشأت شعراء في اللسانين . ونشأت شعراء بالفارسية لا ينظمون بالعربية

إلا الأشطر والأبيات تأتي في ثيايا النظم الفارسي . وقل أن عرف شاعر فارسي كبير يعجز عن النظم بالعربية ، لشدة ما اختلطت اللغتان وامتزج الأدبان . وحسبك أن ترجع إلى يتيمة الدهر لترى من ذكر الثعالي من شعراء إيران المعاصرين . ولم يكن الشعر العربي بعد الثعالي أقل ذيوياً في إيران ومكانة . وقد أخرجت إيران في القرنين الخامس والسادس شعراء بالعربية . وناهيك بابي المظفر الأيوردي الشاعر الأموي والأرجاني الشاعر الانصاري . الأيوردي شاعر لا يتأخر عن الصف الأول من شعراء العربية المتميزين وهو يسبقهم كلهم ، لا أستثنى منهم أحداً ، في الإشادة بما آثر العرب والابانة عن مفاخرهم والحنين إلى ديارهم والدعوة إلى الاتصاف لهم .

والأرجاني كذلك أحد المجيدين من شعراء العرب ، والمقتنين في المعاني والألفاظ والأوزان . ولا ينشئ هذين الشاعرين الكبيرين إلا موطن من مواطن الأدب العربي .

وإذا قرنا إلى هذين ، الشاعر العربي السكلي أبا إسحاق الغزي — وقد نشأ في بلاد العرب ولكنه تركها إلى بلاد الفرس بمدح ملوك السلاجقة وغيرهم في الأصقاع الشمالية الشرقية من الأقطار الاسلامية بقصائده العربية الرائعة — عرفنا أن بلاد الفرس كانت تجذب إليها شعراء العربية من بلاد العرب .

وها هو ذا الشيخ السعدي ينظم بالعربية في القرن السابع الهجري ، القرن الذي زلزلت فيه البلاد الاسلامية بفارات التار زلزلا شديداً . وليس السعدي بدءاً في النظم بالعربية في ذلك العصر ولكنه عرف الشعر الفارسي وذاع صيته فيه حتى عده بعض الأدباء أشعر شعراء إيران كلهم . فكشف شعره الفارسي القصائد العربية التي نظمها . وصار طريقاً عجيباً أن تتحدث عن السعدي شاعراً بالعربية ، وكان حتماً أن يشاد بما نظم بالعربية هذا الشاعر المفلق الذي تدوى أقواله وأخباره في أرجاء إيران منذ عاش فيها إلى يومنا هذا .

أطول قصائد السعدى وأعظمها خطراً قصيدة يصف فيها ما أصاب بغداد
بأيدي التار أولها :

حبست بعينى المدامع لا تجرى فلما طغى الماء استطال على السكر
نسيم صبا بغداد بعد خرابها تمنيت لو كانت تمر على قبري

ومنها :

بكت جدر المستنصرية ندبة على العلماء الراسخين ذوي الحجر^(١)
تواب دهر ليتنى مت قبلها ولم أر عدوان السفيه على الخبر
وقفت ببغدادان أقرب دجلة كمثل دم قان يسيل إلى البحر^(٢)
وفائض دمعى فى مصيبة واسط يزيد على مد البحيرة والجزر^(٣)
فجرت مياه العين فازددت حرقة كما احترقت جوف الدمايل بالفجر^(٤)
ولا تسألنى كيف قلبك والنوى جراحة صدرى لا تين بالسهر
وهب أن دار الملك ترجع عامراً ويضل وجه العارفين من العفر
قأين بنو العباس مفتخر الورى ذوه الخلق المرضى والفرر الزهر
غدا سمرأ بين الأنام حديثهم وذا سمر يدمى المسامع كالسمر
وفى الخبر المروى دين محمد يعود غريباً مثل مبتدأ الامر
أغرب من هذا يعود كما بدا وسبى ديار السلم فى بلد الكفر

(١) المستنصرية مدرسة بناها الخليفة المستنصر أوائل القرن السابع ، ولا تزال آثارها
قائمة على دجلة اليوم .

(٢) بغدادان قرية على شط العرب قرب اختلاطه بالخليج الفارسى

(٣) يزيد بحيرة واسط .

(٤) الفجر من فجر الجرح اذا شقه .

فلا انحدرت بعد الخلائق دجلة
لعمرك لو عاينت ليلة نفرهم
وأنت صباح الأسر يوم قيامة
ومستصرخ يا للمروءة فانصروا
وحاقاتها لا أعشبت ورق الخضر
كان العذارى في الدجى شهب تسرى
على أمم شعث تساق إلى الحشر
ومن ينصر المصفور بين يدي صقر؟

ثم يأخذ السعدى فى مواعظ الدهر . ثم يمدح أبا بكر بن سعد الذى آمن إقليم
فارس ، ثم يذكر شعره ، وإنما يعنى هنا شعره العربى ، فى قوله :

يبالغ فى الاحسان والعدل والتقى
وما الشعر ؟ وأيم الله لست بمدح
هنالك تقادون علما وحكمة
جرت عبراتي فوق خدى كآبة
ولو سبقتنى سادة جلّ قدرهم
ففى السط ياقوت ولعل زجاجة
فخرقة قلبى هيجتنى لنشرها
سطرت ولولا غص عنى عن البكا
أحدث أخباراً يضيق بها صدرى
مبالغة السعدى فى نكت الشعر
ولو كان عندى ما يابل من سحر
ومتخلو القول الجميل من الهجر
فأنشأت هذا فى قضية ما يجرى
وما حسنت منى مجاوزة القدر
وإن كان لى ذنب يكفر بالعدر
كما فعلت نار المجامر بالعطر
ترقق دمعى حسرة فحاسطرى
وأحمل أوقاراً ينوء بها ظهرى

والشيخ فى هذه الايات يعتذر عن قول الشعر ، كأنه ليس من المبرزين
فيه ، ويقول إنه أنشأ هذه القصيدة كما جرت دموعه ، وأن حرقه القلب نشرتها
كما تنشر رائحة العطر بالنار . وإنما يعنى شعره العربى ولو كانت قصيدة فارسية
ما جنح الشاعر إلى الاعتذار .

ويختتم الشاعر القصيدة بهذين البيتين :

وربّ الحجبى لا يطمئن بعيشه
سواء إذا ماتت وانقطع المنى
فلا خير فى وصل يرادف بالهجر
أحزرتين بعد موتك أم تبر

وكلمة النين (كاه) مألوفة في الشعر الفارسي نملأ الشاعر إلى الشعر العربي غير مألوفة فيه .

ولا ريب أن هذه القصيدة لها قيمة تاريخية . فليس فيما بين أيدينا من الشعر العربي تسجيل هذه الكارثة ، كارثة استيلاء التار على بغداد . وللشيخ السعدي قصيدة فارسية في رثاء بغداد كذلك وهي أروع من هذه وأبلغ .

ومن شعره العربي هذا الغزل :

حدائق روضات النعيم وطبيها	تضيق على نفس يحجور حبيها
فيا ليت شعري أي أرض ترحلوا	ويبنى وبين الحى يبدؤ أجوبها
ذكرت ليالي الوصل واشتاق باطنى	فيا هذا تلك الليالي وطبيها
بقلبي هوى كالمثل يا صاح لم تزل	تقرص أحشائي ويخني ديبها
فلا تحسبن البعد يورث سلوة	فناز غرامى ليس يطفى لهيها
وجلباب عهدى لا يرث جديده	وروضة حى لا يحف رطبيها
سقى صيب الوسمى غيطان أرضكم	وان لم يكن طوفان دمعى يشويها
بككت مقلة السعدي إذ ذكر الحى	وأطيب ما يسكى الديار غريها

ويرى أن الشاعر هنا جرى على سنة شعراء الفرس في ذكر اسم الشاعر في آخر الغزل .

ومن غزله :

فاح نشر الحى وهب النسيم	وترانى من فرط وجدى أهيم
ان ليل الوصال صبح مضى	ونهار الفراق ليل بهيم
ووداع التزيل خطب جزيل	وفراق الأنيس داء أليم
فئن العابد بين صدر رخم	آه لو كان فيه قلب رحيم
يا وحيد الجمال قمى وحيد	يا عديم المثال قلبى عديم
سلوى عنكم احتمال بعيد	وافتضاحى بكم ضلال قديم

إلى أن يقول :

كل من يدعى الحجة فيكم ثم يخشى الملام فهو ملهم

ومن آياته التي تذكر بالشعر الفارسي :

عجبي بأنني لست شارب مُسكّر وأظلم من سُكر الهوى مخوراً

صرفاً محاً عقلي وردّ فرائني شمرّاً وغير مسجدي ماخوراً

الماخور الحانة . والخروج من المسجد إلى الحانة معروف في شعر الصوفية

من الفرس .

ويقول :

طربت وبعد المول في فم منشد سكّرت وبعد الخمر في يد ساكب

أبتلّفتي نبل ولم أدر من رمى أبتلّفتني سيف ولم أر ضاربني

فالطرب قبل أن ينشد الشعر ، والسكر قبل أن تسكب الخمر . من المعاني

المعروفة في الشعر الفارسي .

وله من غزل آخر :

ذر حديثي وما على من الشوق إذا لم تحط بذلك خبيراً

بت أستجهل الصحاب على الحب وأصبحت بالصباية مُفري

ركبتي محاجر العين أعدو هائماً في مهاجر البين ففري

أنثر الدمع حين أنثر شعري فآتم الحديث نظماً ونثراً

(٦)

الملهعات

كثيراً ما يجد قارئ الشعر الفارسي شعراً عربياً ، أو بيتاً في أثناء منظومة

فارسية ، ولكن السعدي أنشأ قصائد مملعة كلها ، وجعل التلميع في شطر

بعد شطر ، أو بيت بعد آخر ، أو بيت بعد بيتين ، والتزم في مملعته نظاماً مطرداً .



سعدی شیرازی

فن التلصيع في الاشطار :

وقها يك دم نيا سودى تم قال مولاي لطرفي لا تم
أسقياني ودماني أفضح عشق ومستورى نياميزدهم
ما بمسكى سلاح أنداختيم لا نحلوا قتل من ألقى السلم
يا غريب الحسن رفقا بالغريب خون درويشان مريزاي محتشم

ويرى في هذه الأبيات أن الشاعر لم يسوّ بين الأشطار الأولى في اللغة . بل جعل الأشطار الأولى من كل الأبيات مختلفة لا يتوالى منها اثنان في لغة واحدة وكذلك الاشطار الثانية . فإذا بدأ بيتاً بشرط عربي بدأ الذي يليه بشرط فارسي . وهكذا . فإذا نظرنا إلى الأشطار الأولى وحدها أو الأشطار الثانية وحدها وجدناها تتوالى ملزمة .

ومن التلصيع بين بيت وآخر :

بباين آمد این دفتر حکایت همچنان باقی بصد دور نشاید کفت وصف الحال مشتاقی
ألا من ملغ عنی حییا معرعا عی أن أفعل ما ترى أنى على عهدى وميثاقى
ومن مسمات لسمدى ما يسمى المثلثات . وهو أن يتوالى في المنظومة بيت عربي وبيت فارسي وآخر بلغة أخرى ، وقد وقع هذا في منظومة مزدوجة أى في النظم الذي يسميه الفرس « المتنوى » أوها :

خليلي الهدى أنجر منه الصلح ولكن من هدهاه الله أفلح

* *

وشعر السمدى العربي صريحه وملمه يفيد مؤرخ الأدب من جهات مختلفة : فدارس الأدب يتبين بقياس شعره العربي بشعره الفارسي كيف يختلف شعر لشاعر الواحد باختلاف اللغة التي ينظم بها . بأنه في إحدى اللغتين أمكن منه في الأخرى وبأن لكل لغة عباراتها ومحازاتها وموضوعاتها الغالبة . فن نظم فيها وجهته خصائص اللغة ، وسنن أدبائها الوجهة المألوفة .

واختلاف شعر الشاعر الواحد من أجدى الوسائل إلى الفصل في القضية
التي تار فيها الخلاف بين الأدباء : هل البلاغة في المعاني أو الألفاظ ، فالمعاني
في نفس الشاعر ولكن بلاغته تتفاوت حين يعبر بلغة أخرى .

ومن الممتع في هذا أن نجد المعنى القيم يخرج به الشاعر في لفظين ، ولكنه
يأتى بلفظ لم يألّفه أدباء اللغة في هذا الموضع أو تخنى عليه دقيقة من دقائق
البلاغة فيعرف ما يستحق التكثير أو يقدم ما حقه التأخير فيضعف أثر الجملة
في النفس كأنما الجملة ألقاها ومعانيها أنام مؤلفة تؤثر في العاطفة بانسجامها
فان وقع فيها اضطراب ما ضعف تأثيرها . ويستطيع الفارسي أن يأخذ على السعدي
في الأبيات التي أثبتنا هنا ما أخذ من هذا القليل .

وفائدة أخرى لدارس الأدبين العربي والفارسي خاصة هي أن قانس
شعر السعدي العربي بشعره الفارسي يجد أوزاناً تغلب في الشعر الفارسي .
وهي عربية الأصل . ولكن الشاعر يتجنبها إذا نظم بالعربية لأنها ليست دائمة
في العربية ذبوعها في الفارسية ، أو يجد وزناً عربياً زاد الفرس في تهيئته زيادة
لم يعرفها العرب ، ولكن ناظم الشعر الملمع يسوي فيه بين الأبيات العربية
والفارسية . فيرى الفارسي محاولة لاستعمال هذا الضرب في اللغة العربية ، وربما
يستحسنه ويستعمله .

وأمر آخر هو أن يراقب الناقد أحيانا تسرب معان فارسية غير مألوفة
في الأدب العربي ، إلى الأبيات العربية فتذكره بمواضعها من الشعر الفارسي ويشعر
بجد الشاعر الفارسي عن معان مطروقة في الفارسية حين ينظم بالعربية وهكذا .

ومن العجيب في هذا الموضوع أنك تجد الكلمة العربية استعملت في الفارسية
واستؤنست وحسنت فإذا نقلها الشاعر الفارسي إلى الشعر العربي لم تحسن لأن
الشعر العربي لم يألّفها في هذا الموضع أو لم يستعملها قط .

وفي هذا بيان ما في الاستعمال من أثر في تفويم الألفاظ وفي صيانتها وابتذالها .
ثم في اللغة الفارسية كثير من الألفاظ العربية . وقد لبثت اللغة العربية مدداً للفارسية
مدداً بألفاظها على مدى العصور منذ نشأت الفارسية الحديثة حتى عصرنا هذا .
والكاتب الفارسي الذي لا يعرف العربية تستوى لديه الألفاظ الفارسية والألفاظ
العربية المستعملة في لغته ؛ كلها عنده فارسية لا يميز بينها بل لا يعرف أحياناً ما الأصل
منها في لغته وما الدخيل فيها .

ولكن شاعراً متمكناً من العربية كالسعدى ينظم باللغتين بل يجمع بينهما
في قصيدة واحدة وفي بيت واحد من قصيدة ؛ كيف يضع حداً وانحاً بين الألفاظ
العربية المستعملة في الفارسية وغير المستعملة ؛ والعربية مدد دائم للفارسية يأخذ منها
الشعراء والكتاب ما يحتاجون إليه ؟ لامراء أنه يعرف الألفاظ العربية التي ألفتها
في الفارسية والتي لم يألّفها ولكن الحد بين اللغتين لا يكون عنده وانحاً فاصلاً
وهو حرى أن يتناول ألفاظاً عربية لم تشع في الفارسية قبله متعمداً أو غير
متعمد . ولعل هذا الشاعر وأمثاله هم الذين أداموا استمداد الفارسية من العربية
على مدى العصور .

فهذا بحث آخر طريف بشعر بالحاجة إليه ناقد الشعر السعدى وغيره من كبار
الشعراء الذين يحيدون العربية .

وبعد . فالشرط الأول لهذه المباحث كلها أن يصحح شعر السعدى العربي
ويضبط وينشر . وهو ، حينما اطلعت عليه في مجموعة آثار السعدى التي تسمى
الكليات ، محرف تحريفاً يقف بالقارىء في كل بيت ويمجزه عن متابعة القراءة
في أكثر القصائد . لأن الناسخين والناسرين الذين أخرجوا الطبقات المختلفة
للكليات لم يكونوا متمكنين من العربية أو لم يعرفوها فقلوا القصائد العربية محرفين .
وتوالى التحريف بتوالى النسخ والطبع .

انظر إلى هذا المثال في إحدى الطبعات :

كيف السبيل إلى الجبال يرقده والطرف ضد رحيل الأجنة ما عفا

وفي طبعة أخرى :

كيف تسيل إلى الجبال يرقدة والطرف ضد رحيل الأجنة ما عفا

وينبغي أن يصحح هذا البيت على الوجه الآتي :

كيف السبيل إلى الجبال يرقدة والطرف مذ رحل الأجنة ما عفا

تصحیح هذا الشعر عسير . ولكن لابد من احتمال كل غناء في تصحيحه
ونشره . فليس يسيراً علينا أن يبقى شعر السعدى محرفاً مشوهاً . ولعل أنشره
فريباً في رسالة أجعلها ذيلاً لهذه المحلة وتمة لهذا البحث .

حول وحدة الفن في عصور التاريخ المصرى

متحف إسلامية الطراز في المتحف القبطى

مدر كنوز زكى محمد حسن

(١)

كانت مصر منذ العصور القديمة مهداً للفنون . وكان الفن فيها منذ البداية وثيق الصلة بالدين ، ولا غرو فقد نشأ الفن في خدمة العقائد الدينية بين مختلف الجماعات الانسانية . وظل يعمل في ركبها منذ فجر التاريخ إلى ما بعد عصر النهضة بقرن أو قرين من الزمان . وحسبنا أن نذكر الأهرام والمعابد المصرية العديدة وقبور المصريين القدماء وما كانت تضمه من تماثيل ومتحف ، وأن نشير إلى المعابد الاغريقية والرومانية والهندية وإلى الكنائس والكاتدرائيات في العصور الوسطى وإلى الصور واللوحات الفنية التي كانت تزين تلك المعابد الدينية كلها .

فليس غريباً إذن أن يتطور الفن في مصر بتطور الدين الذى يسود وادى النيل وأن يتأثر بما يطرأ على هذا الدين من تغيير . فترى مثلاً أن الفن الفرعونى القديم متأثر بالانقلاب الدينى الذى شهدته مصر في عهد الملك أمنوفيس الرابع . وكان هذا الملك محباً للجدل الدينى ، وأراد أن يقضى على السلطان الواسع الذى حصل عليه كهنة الآلهة آمون ، فخارب عبادة هذا الآلهة وقفل معابده وشتت كهنته وأمر بعبادة إله جديد ، هو « أتون » أو قرص الشمس . وغير اسمه الملكى من أمنوفيس أو أمنحتب إلى اخناتون وترك عاصمته طيبة واتخذ عاصمة جديدة أنشأها في مصر الوسطى وسماها اخناتون ، ومحلها الآن تل العمارنة . وقد ازدهر في هذه العاصمة فن مصرى جديد كان — على سنة اخناتون في دينه

الجديد — ينشد الحفيظة ، ويمتاز بميل الفنانين إلى جعل الصور أو التماثيل صورة صادقة طبيعية للأشخاص الذين تمثلهم . ويثور على الميود والتقليد الجامدة التي سادت الفن الفرعوني وقيدت نموه قبل ذلك العصر . بل حدث أن الفنانين في عصر اختاتون بالغوا في الحرص على تقليد الطبيعة حتى كانت بعض الصور والتماثيل التي صنعوها تشبه الصور الكاريكاتورية في العصر الحاضر .

ولكن الشعب المصري القديم كان غير راض عن هذا الانقلاب الديني ، فلما مات اختاتون رجع خلفاؤه إلى عبادة آمون وانتقلوا إلى طيبة وانقضى عصر قل العمارنة وعادت إلى الفن المصري تقاليده القديمة .

ولما جاء عصر البطالسة سادت الروح الاغريقية في المدن الكبرى ولو أن المصريين ظلوا على دينهم القديم ، فاحتفظ الفن الفرعوني بمجوهره وصفاته . حقاً ان البطالسة أدخلوا في وادي النيل كثيراً من الأساليب الفنية الاغريقية ولكن هذه الأساليب ظلت محتفظة بذاتيتها . وكانت محاولات المزج بين الفن المصري القديم والفن الاغريقي قليلة ولم تصب قسطاً كبيراً من التوفيق . ولا غرابة في ذلك فالبطالسة لم يفكروا جدياً في أن يفرضوا على المصريين فناً جديداً . فقد كانوا اغريقيين في حياتهم الخاصة وظل الطابع الاغريقي يسود بلاطهم في الاسكندرية ، وإن كانوا قد حاولوا التقرب إلى المصريين بتقليد فراعنتهم وبتعظيم آلهتهم الوطنية وتشديد ما هدمه الفرس أو تطرق إليه الخراب من المعابد القديمة ، مقلدين في عمارتهم أساليب الطراز المصري القديم في العمارنة والنحت والزخرفة ، كما تشهد بذلك معابد فيله وادفو ودندرة وإسنا وكوم امبو .

ثم استولى الرومان على مصر بعد وفاة كليو بطرة سنة ٣٠ ق م ولكن أباطرتهم ظلوا نحو ثلاثة قرون يتخذون لأنفسهم في مصر أسماء وألقاباً مصرية ويعمرون المعابد المصرية القديمة .

على أن المسيحية لم تلبث أن أصبحت الدين الرسمي في أنحاء الامبراطورية الرومانية على يد الامبراطور ثيودوسيوس الأكبر سنة ٣٧٨. وكان لدخول المسيحية مصر أثر واضح في تطور الفن المصرى ، فقد تحول هذا الفن تحولا كبيرا وكاد يقطع صلته بماضيه أو قطعها حتما . وكان المصريين بعد اعتناق المسيحية كانوا يرون الأساليب الفنية المصرية القديمة وثيقة الصلة بالوثنية ، فانصرفوا عنها وأقبلوا على الأساليب الفنية التي شاهدها عند الفوم الذين ازدهرت بينهم المسيحية وحملوها إلى وادى النيل . وهكذا اكتسب الفن المصرى معظم عناصره الجديدة من فنون المسيحيين فى الشام ومن الأساليب الفنية الرومانية والبيزنطية . وصار للفن فى وادى النيل طابع مسيحى حتى عرف باسم الفن القبطى نسبة إلى القبط وهم المصريون المسيحيون - من كلمة Aigupcios - وازدهر هذا الفن القبطى فيما بين القرن الرابع والقرن السابع بعد الميلاد . وكان مدرسة إقليمية من الفن الميحي الذى نشأ وترعرع فى الشرق الأدنى وعرف فى الدولة الرومانية الشرقية باسم الفن البيزنطى . وكانت للفن القبطى منتجات لا تقل جودة عن منتجات المستعمرات البيزنطية الأخرى فى ذلك الحين ، ولكنه كان متأثرا بها إلى أبعد حد ، ولا سيما فى منتجات الفنون التطبيقية كالمنسوجات والتحف العاجية .

ثم كان الفتح العربى وغلب على مصر دين جديد وأفلح العرب فى تعريب وادى النيل ، وتطور الفن تبعاً لذلك ومرت الأساليب الفنية فى القرنين السابع والثامن بعد الميلاد بفترة انتقال من الفن القبطى إلى الفن الاسلامى ، فقد قام هذا الفن الاخير فى أنحاء الدولة الاسلامية على أسس الفنون المحلية السائدة فيها ، ثم استطاع المسلمون أن يؤلفوا بين هذه الأسس وأن يطبعوها بطابعهم الخاص . وهكذا قام فى مصر منذ القرن ثامن الميلادى فن اسلامى بحت كان يتطور تطوراً طبيعياً ويختلف باختلاف العصور والأممات الحاكمة فى مصر الاسلامية .

وفى العصر الحديث تطورت مصر كما تطورت قبلها غيرها من الامم المتحضرة فأصبح الدين عميدة وضعف تأثيره فى كثير من الظواهر الاجتماعية ، ثم زاد

اتصال مصر بالعرب وتأثرها بمدنيته وفقد المصريون كثيراً من الثقة بأنفسهم
وبأساليبهم القومية فطغت على الوادى أساليب فنية مختلفة وأصبحت البلاد من الناحية
الفنية ملقى لتيارات مختلفة من الفنون .

وصفوة القول أن الفن المصرى تطور مع المذاهب الدينية التى سادت فى مصر،
ولكن رجال الفن والصناعة فى عصور التاريخ المصرى هم المصريون أنفسهم وإن
كانوا قد تأثروا فى كثير من الأحيان بأساليب بعض الأمم التى كانت تحمل اليهم
المذاهب الدينية الجديدة ، كينزلة فى العصر القبطى ، أو التى كانت تشترك معهم فى هذه
المذاهب كالعراق وإيران وتركيا فى العصر الإسلامى . وفى استطاعتنا إذن أن نقول
بوجود فن مصرى فى العصر الفرعونى وفن مصرى فى العصر الإغريقى الرومانى
وفن مصرى فى العصر المسيحى أو القبطى وفن مصرى فى العصر الإسلامى .

ولسكتنا لا نطمئن إلى القول بأن هذه الفنون المصرية فى العصور المختلفة يمكن
اعتبارها وحدة مستقلة قائمة بذاتها ولها مميزاتها وتحمل فى ثناياها أثر البيئة المصرية .
ذلك أن الصلة تكاد تكون مفقودة بين الفن الفرعونى والفن القبطى . وأعلام
الاختصاصيين يقولون بأن الفن القبطى لم يستمد عناصره من الفن المصرى القديم
وإنما أخذها جميعها عن الفنون الهلنستية وسائر الفنون المسيحية فى إقليم البحر
الأيض المتوسط^(١) . أما الفن المصرى الإسلامى فقد أخذ بعض عناصره من الفن
القبطى ، ولسكتنا لا نستطيع أن نعتبر الأساليب الفنية الإسلامية فى مصر تطوراً
طبيعياً للأساليب الفنية القبطية . وقد يستطيع الذين يعنون بدراسة الأدب المصرى
فى عصوره المختلفة أن يجدوا الصلات الوثيقة بين الآثار الأدبية فى مختلف عصور
التاريخ المصرى ، وقد يأمسون أثر البيئة المصرية فى كثير من تلك الآثار على الرغم
من اختلاف لغاتها وعصورها ، ولكن المشتغلين بدراسة الفنون لا يستطيعون

(١) أنظر Etienne Drioton Art Syrien et Art Copte فى مجلة جمعية الآثار القبطية
بالقاهرة ، المجلد الثالث (١٩٣٧) ص ٣٠ وما بعدها .

الوصول إلى مثل هذه النتائج . فقد يجدون في الآثار الفنية المصرية في العصر الاسلامى بعض الموضوعات الزخرفية التى استعملها المصريون في العصر الفرعونى أو في العصر القبطى^(١) . وقد يقولون بأن شكل المنبر في المساجد منقول عن مثله في الكنائس القبطية . وقد يرون الشبه الكبير بين أشكال بعض الأواني في مختلف العصور التاريخية المصرية . ولكن هذا كله لا يمكن أن يرقى إلى إقناعهم بوجود وحدة تامة في الفنون التى ازدهرت في أرض مصر منذ فجر التاريخ إلى العصر الحديث . ولا ريب في أن هذا كله يرجع إلى ما كان للدين من أثر بالغ في تطور الأساليب الفنية في مصر ، وإلى أن الذين حملوا إلى مصر المسيحية ثم الاسلام كان لهم أكبر الأثر في نشر أساليبهم الفنية الخاصة فيها ، أو في الجمع بين أساليبها الفنية وأساليب سائر البلاد التى خضعت لسلطانهم .

(٢)

وإذا نحن سلمنا بما وصلنا إليه في صدر هذا المقال ، ورأينا أن الفن في عصور التاريخ المصرى ليس وحدة تطورت تطوراً طبيعياً ، وإنما هو طرز مستقلة بعضها عن بعض ، نقول إذا نحن سلمنا بذلك ، لم يكن بد من أن نقول بوجود الفصل بين الآثار الفنية لكل عصر من العصور الرئيسية في التاريخ المصرى . والحق أن الحكومة فطنت إلى ذلك منذ زمن بعيد ، فأنشأت المتحف المصرى في القاهرة لآثار العصر الفرعونى . وأنشئ المتحف اليونانى الرومانى في الاسكندرية لآثار العصر الاغريقى الرومانى ، والمتحف القبطى بمصر القديمة لآثار العصر المسيحى ، ودار الآثار العربية بالقاهرة لآثار العصر الاسلامى . ولكن الآثار المصرية ظلت موزعة بين هذه المتاحف توزيعاً غير دقيق ، إلى أن كانت السنين الأخيرة وتنهت الهياآت المشرفة على المتاحف المختلفة إلى وجوب تسليم المتحف التى لاتخص ميدانها إلى المتحف الذى يمثل العصر الذى تنسب إليه تلك التحف . وقام المتحف المصرى

(١) ركنى محمد حسن : بعض التأثيرات القبطية في المنون الاسلامية ، و مجلة جمعية الآثار

القبطية (المجلد الثالث ص ٨٣ — ١٠٤)

— على هذا الأساس — بتسليم مجموعته من الآثار المسيحية إلى المتحف القبطي . وكان المغفور له مرقس سمكة باشا ينقل إلى المتحف القبطي ماتعثر عليه إدارة حفظ الآثار العربية ودار الآثار العربية من تحف ترجع إلى العصر المسيحي . ومع ذلك فإن دار الآثار العربية لا تزال تحتفظ بعدد قليل من التحف يمكن نسبتها إلى العصر القبطي أو إلى عصر الانتقال من الفن القبطي إلى الفن الاسلامي في القرنين السابع والثامن بعد الميلاد .

ولكن الأمر الذي يحتاج إلى حل سريع ، وإلى وضع سياسة واضحة ، إنما هو أمر المتحف القبطي . فقد كان هذا المتحف يجتاز قبل الحرب الأخيرة مرحلة الجمع والانشاء ولم تكن السلطات القائمة على إدارته تعنى بالتمييز بين التحف القبطية الطراز وسائر التحف التي عثر عليها في بيوت القبط أو في كنائسهم والتي تنسب على رغم ذلك إلى الطراز الاسلامي . وهكذا نرى أن التحف التي يضمها هذا المتحف قسمان : الأول تحف تمثل الفن المصري فيما بين القريين الرابع والسابع بعد الميلاد ، ومعظم هذه التحف من المنسوجات والأحجار المنقوشة . ومجموعة المتحف القبطي في هذا الميدان تعتبر مجموعة فريدة لا يوجد مثلها في أى متحف آخر ، أو في أى مجموعة من المجموعات الفنية الخاصة . أما القسم الثاني من التحف المعروضة في المتحف القبطي فقوامه تحف تدل أساليبها الصناعية وموضوعاتها الزخرفية على أنها من صناعة العصر الاسلامي ، وأنها قد ترجع إلى العصر الفاطمي أو إلى عصر المماليك .

أجل ، إن بعض هذه التحف قد رسمت عليها شارة الصليب ، أو عثر عليها في كنيسة أو في قصر أسرة من الأسرات القبطية العريقة ، أو هي نفسها إنجيل أو مخطوط قبطي أو أداة من أدوات العبادة المسيحية ولكن كل ذلك لا ينهض بأى حال من الأحوال دليلاً على أنها قبطية الطراز ، فهي من منتجات العصر الاسلامي ، وأسلوبها الصناعي وزخارفها تشهد بصحة ذلك . وقد يكون صاحبها مسيحياً أو يهودياً أو مسلماً ، ولكن هذا الصانع مهما كان مذهبه الديني إنما كان

يعمل وفقاً للأساليب الفنية الإسلامية التي كانت لها السيادة في ذلك العصر . ولعل خير وسيلة لشرح ما نقوله بشأنها أن نعرض لبعضها بشيء من الشرح المفصل .

ولنبداً بتحفة عظيمة الشأن هي حجاب كانت في كنيسة الست بربرة بمصر القديمة قبل أن ينقل إلى المتحف القبطي . وحجاب الكنيسة حاجر خشبي كبير يفصل المذبح عن صحن الكنيسة ويقوم القسيس خلفه بتلاوة الطقوس الدينية . وتجلى في صناعة هذا الحجاب الطريقة التي اتبعها التجارون بمصر في العصور الوسطى وهي الاكثار من اتخاذ المربعات والمستطيلات الخشبية الصغيرة (أو الحشوات كما نسميها) ثم «تشيئها» وذلك إقتصاداً في الخشب ورغبة في التخلص من تشقق الأجزاء الخشبية الكبيرة بسبب تقلب جو البلاد واختلاف الحرارة والبرودة . فطول هذا الحجاب ٢٦٨ متراً وارتفاعه ٢١٨ متراً ، ويتألف من خمس وأربعين حشوة ، فضلاً عن دائرة العتبة العليا . وتماز هذه الحشوات بنقوشها البارزة التي تمثل مختلف الطيور والعزلان والحيوان المفترس ومناظر الصيد والقتال . وبدل أسلوب الحفر والنقش في هذه الزخارف على أنها ترجع إلى القرن العاشر أو الحادي عشر حين ازدهرت الحضارة الفاطمية في مصر بفضل ازدهار التجارة واستتباب الأمن ، وما ساد البلاد من رخاء مادي وتسامح ديني ، ومناثله من استقلال سياسي ، وما كان يشعر به الخلفاء من الرغبة في إعلان مجدهم وإظهار أبنيتهم ومناقسة غيرهم من الخلفاء والسلاطين والأمراء في ديار الاسلام وغيرها من الأقاليم المتحضرة في ذلك الوقت .

وزرى في وسط هذا الحجاب باباً من مصراعين يعلوها من اليمين واليسار ركنان (اللوحة ١ الشكل رقم ١) وفي كل مصراع أربع حشوات مستطيلة وعمودية يتناجد بقية الحشوات مركبة على جانبي هذا الباب في تناظر وتقابل تامين . وقوام الزخرفة في هذه الحشوات رسوم آدمية أو حيوانية تقوم على أرضية من فروع ورسوم نباتية دقيقة . أما الركنان في أعلى الباب (اللوحة ٢ الشكل رقم ٢) ففي وسط كل منهما دائرة تضم رسم فارس يصطاد بالباز وفوق رأسه عمامة وعلى قبضة يده طائر جارح على استعداد للانطلاق . ومثل هذا الرسم مألوف في زخرفة كثير من

التحف الخزفية والحشبية من العصر الفاطمي . وفي حشوات هذا الحجاب رسوم صيادين آخرين ومع كل منهم الباز الذي يصطاد به والطائر الذي اصطاده . وفي الجزء السفلى من بعض الحشوات رسم إناء تخرج منه الفروع النباتية الملتوية . ومن الرسوم التي زارها محفورة في بعض الحشوات الأخرى رسم صراع بين أسد وإنسان ورسم أسد بهجم على غزال ليقرسه (اللوحة ٣ الشكل رقم ٣) أو رسم موسيقين يعزفان على العود وحولهما أشخاص يرقصون رقصاً توقيعياً (اللوحة ٣ الشكل رقم ٤) أو رسم فارس بهجم عليه من خلفه عدو له فيدافع عن نفسه بترس وسيف صغير ويهجم على الفارس من الأمام حيوان مفترس ولكن رجلاً آخر يطعن الحيوان ليحوّله عن قصده (اللوحة ٤ الشكل رقم ٥) . أما الحشوة الوسطى فوق باب الحجاب ، ففيها رسم إناء للزهر تخرج منها فروع نباتية تنثني وتؤلف زخارف عربية جميلة ويحف بالإناء طاووسان مرسومان بدقة وفي انسجام تام مع الزخارف النباتية (اللوحة ٤ الشكل رقم ٦) .

وصفة القول إن زخارف هذه التحفة الحشبية لا تختلف عن الزخارف الفاطمية التي نعرفها ولا سيما على التحف الحشبية والخزفية وفي زخارف جامع الحاكم والجامع الأزهر فضلاً عن أنها تسكاد تخلو من أى صليب ظاهر أو نىء آخر يشير إلى أنها قبطية ، فإن الصانع لم يضع إلا صليبين صغيرين في إحدى هذه الحشوات (اللوحة ٥ الشكل رقم ٧) .

وفي المتحف القبطى لوح مستطيل من الخشب عليه رسوم بارزة تمثل فيلا وجلين وطائرين ورجلاً يسحب حصاناً أو بغلاً . (اللوحة ٥ الشكل رقم ٨) وطول هذه القطعة متر وعرضها عشرون سنتيمتراً . وقد حصل عليها المتحف القبطى من دير البنات بمصر القديمة . وفي هذا المتحف لوح آخر من الطراز نفسه عليه رسوم بارزة تمثل خمسة أشخاص في مناظر طرب أو ألعاب رياضية . والواقع أن هاتين القطعتين تتبعان مجموعة فريدة من التحف الحشبية الفاطمية محفوظة في دار الآثار

العربية ومتحف فكتوريا والبرت بلندن^(١). وتتألف هذه المجموعة من ألواح أو أجزاء من ألواح خشبية عثر عليها في ضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون وفي مارستان قلاوون عام ١٩١١ والأعوام التي تلتها. وكانت هذه الألواح مستخدمة في تغطية الأفرز العلوى بالجدران. وأكبر الظن أنها كانت في القصر الغربى الفاطمى. وهو القصر الذى بناه الخليفة لعزیز بالله الفاطمى، وأقيم على أنقاضه بعد ذلك مارستان قلاوون. وكان مألوفاً في ذلك الوقت أن تستخدم في الأبنية الجديدة بعض أجزاء الأبنية القديمة وأخشابها. واحتمل أن اللوحين المحفوظين في المتحف القبطى كما أيضاً في القصر الفاطمى الغربى وحصل عليهما دير البنات بعد خراب القصر المذكور.

ومن المتحف الخشبية النفيسة في المتحف القبطى باب خزانة كتب في كرسى بامراة (منجلية ، من كلمة قطيعة ، بمعنى كرسى الانجيد) . ويتألف هذا الباب من حشوات خشبية مصعمة بزخارف من العاج . ويرجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر بعد الميلاد ، وتظهر فيه أيضاً الأساليب الفنية التى أقبل عليها الفنيون في العصر الاسلامى ، والتى تشهد بحبيهم للأشكال الهندسية ورغبتهم في الاقتصاد في الخشب ، والتى نجحوا بها في التخلص من تشقق المساحات الخشبية الكبيرة . وتمتاز النقوش العاجية في الحشوات بالدقة والابداع . وفي وسط الباب نجمة ، فيها بعض زرميم وإصلاح ، وفوام زخرفتها رسم أسد يفرس ثوراً (اللوحة ٦ الشكل رقم ٩) والمعروف أن مثل هذا الموضوع الزخرفى قديم في فنون الشرق الأدنى . وقد أقبل عليه الفنيون المسلمون فكثرت في زخارف آثارهم الفنية رسوم الحيوان أو الطير الجارح ينقض على فريسته .

وفي الحق أن قسم الأخشاب بالمتحف القبطى يضم عدداً كبيراً من الأبواب والألواح والخزانات وسائر التحف التى ترجع إلى عصر المماليك ، كما يظهر تماماً

(١) راجع كتابنا « كنوز الفاطميين » ص ٢٠٩ — ٢١٤

من الحشوات التي تتألف منها ومن زخرفها الهندسية بوجه عام ، فضلا عن تطور الزخارف النباتية في الحشوات ، وما إلى ذلك من المميزات الفنية التي تقطع بنسبة هذه التحف إلى عصر المماليك وبأنها من آثار الفن الاسلامي بعد أن تطور وازدهر وبعدت الشقة بينه وبين الفن القبطي . ولا شك عندى في أن عرض هذه التحف الاسلامية الطراز إلى جانب الأخشاب القبطية الصحيحة لا يساعد على تفهم مميزات الفن القبطي الصحيح .

وإذا نحن تركنا قسم الأخشاب في المتحف القبطي إلى قسم المخطوطات والتصوير وسائر فنون الكتاب ، رأينا بعض آثار فنية لا تمت إلى الفن القبطي نفسه بشيء ، وإن كانت الصلة وثيقة بينها وبين الدين المسيحي . والمعروف أن السكيب الدينية القبطية كانت تكتب في القرون الأولى بعد الفتح العربي باللغة القبطية ، ثم أصبحت الكتابة في صفحاتها في نهرين : عربي وقبطي ، إلى أن كان عصر المماليك ، وعمت كتابتها باللغة العربية وصار الانجيل يكتب في مخطوطات قيمة بالأسلوب الذي كانت تكتب به المصاحف وأصبحت بعض صفحاته ورؤوس موضوعاته تزين بالرسوم المذهبة ، كما كانت تزين الصفحات الأولى والأخيرة وفواصل السور في المصاحف .

وتبدو الأساليب الاسلامية واضحة في مخطوط من كتاب الرسائل وأعمال الرسل جاء في آخره : « اهتم به أبو شاكر ابن الراهب كتبه غريال الراهب في طوبه سنة ٩٦٦ للشهداء الموافق ٦٤٩ هجرية » (١٢٥٠ ميلادية) . وفي هذا المخطوط صور تمثل بعض الموضوعات الدينية المسيحية ، وفي أول كل رسالة منه رسوم مذهبة إسلامية الطراز . ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل أربعة من آباء الكنيسة وهم يعقوب وبطرس ويوحنا ويهوذا (اللوحة ٧ الشكل رقم ١٠) ومع أن الرسوم الآدمية في هذه الصورة متأثرة إلى حد كبير بالرسوم البيزنطية ، إلا أن الزخارف النباتية في القسم العلوى من الصورة فضلا عن أسلوبها الفني العام ،



(الشكل رقم ١)

حجاب كنيسة الست بربرة ، بالمنحف القبطي ، من العصر الفاطمي



(الشكل رقم ٢)

ركن علوى من الباب فى حجاب كنيسة الست بربارة



(الشكل رقم ٣)
حشوة في حجاب كنيسة الست بربارة

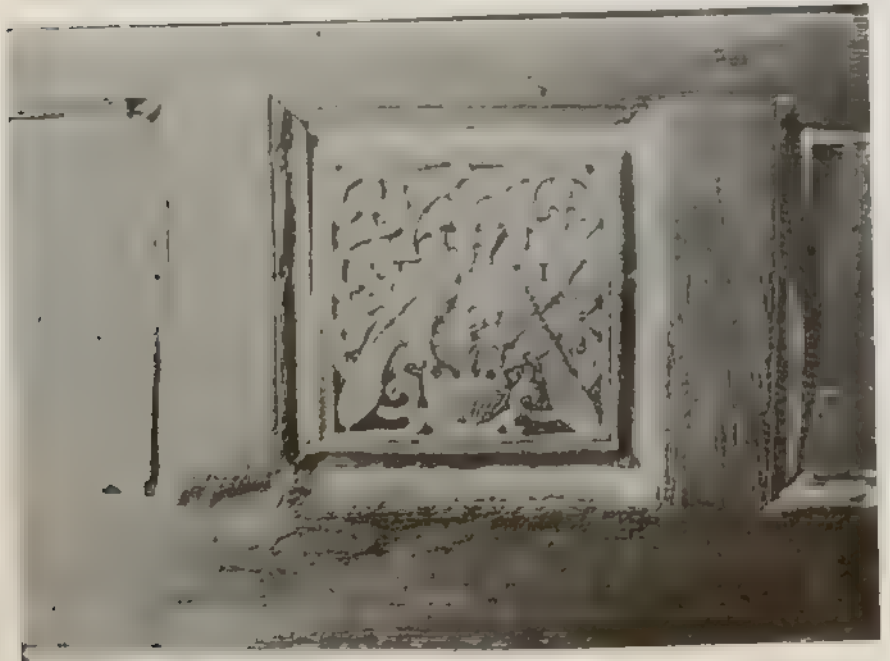


(الشكل رقم ٤)
حشوة في حجاب كنيسة الست بربارة



(الشكل رقم ٥)

حشوة في حجاب كنيسة الست بربرة



(الشكل رقم ٦)

حشوة في حجاب كنيسة الست بربرة



(الشكل رقم ٧)

حشوة في حجاب كنيسة الست بربارة



(الشكل رقم ٨)

لوح من الخشب ذي الزخارف المحفورة . يرجع إلى العصر الفاطمي
في القرن الحادي عشر الميلادي



(الشكل رقم ١٩)

باب خزانة كتب خشبية ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي

[كليشيه المتحف القبطي]

كل ذلك يجعلها من الناحية الفنية مثالا من آثار مدرسة التصوير التي ازدهرت في الشرق الاسلامي في القرن الثالث عشر الميلادي والتي كان مركزها الرئيسي في مدينة بغداد. وفي المتحف القبطي مخطوط من إنجيل بالفيطية تم نسخه سنة ١٢٧٢ ميلادية وفيه صفحات من رسوم هندسية مذهبة (اللوحة ٨ الشكل رقم ١١) وهي اسلامية الطراز كلها وتشبه الى حد كبير زخارف مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية (اللوحة ٩ الشكل رقم ١٢) كتب سنة ٧١٣هـ (١٣١٣م) بمدينة همدان للسلطان الجائتو خدا بنده. ويماز بها فيه من رسوم هندسية مختلفة من نجوم على ضرب شتى ومن مشنات ودوائر متشابكة وغير ذلك من الأشكال الملونة برسوم البنات والأرابسك^(١).

ومن المخطوطات النفيسة المملوكية لطرز في المتحف القبطي مخطوط من الانجيل نسخ في دمشق سنة ١٣٣٤ ميلادية وفي أوله صفحتان عليهما رسوم هندسية وبناتية مذهبة وفيهما بخط الكوفي عبارة: «الانجيل الطاهر والمصباح الزاهر ينبوع الحياة وسفينة النجاة» (اللوحة ١٠ الشكل رقم ١٣). وزخارف هذه الصفحات المذهبة لا تختلف في أسلوبها، لفتى عن زخارف الصفحات المذهبة في المصاحف المملوكية التي نجد منها في معرض دار الكتب المصرية عدداً وافراً. ومن الشرف في الانجيل الذي نحن بصدده أن شارة الصليب اتخذت عنصراً زخرفياً في الرسوم المذهبة. ولكنها مع ذلك لم يخرج الصفحة المذهبة عن الطراز الاسلامي البحت. وأحق أن الأسلوب الفني الاسلامي لا يبدو في أول المخطوط حسب. بل إنه طاهر في سائر صفحاته ولا سيما في فواصل الآيات وفي الجداول ورسوم النائية. وزخارف الهندسية المتشابكة التي يتألف منها إطار الصفحات أيضاً (اللوحة ١١ الشكل رقم ١٤).

أم التحف المعدنية في المتحف القبطي فان كثيراً منها يرجع إلى العصر الاسلامي. ولكن معظمها لا يمثل الآثار الفنية الطيبة من هذا العصر، بل يتألف

(١) راجع كتابنا «الفنون الإيرانية في العصر الاسلامي» ص ٧٠ — ٧١

من صينيات ومباخر ومخون وشماعد وأباريق وقناديل نذل زخارفها على أنها صنعت في عصور متأخرة . حتى أن بعضها لا يزيد عمره على عشرات السنين . وعندى أن مهمة القائمين على المتحف في ترتيب هذا لقسم من معروضاته ستكون شاقة لوجوب البت في مصير بعض هذه التحف التي لا نجد لها قيمة فنية تستحق الذكر والتي نجد مثلها عند تجار لعاديات الرخيصة في خان الحليلي . والحق أن لتحف المعدنية الاسلامية الثمينة نادرة في مجموعة المتحف القبطي .

والتحف الخزفية والزجاجية في المتحف القبطي يرجع الجزء الأكبر منها إلى العصر الاسلامي ولا يختلف عن سائر الخزف أو الزجاج الاسلامي في أسلوبه الصناعي أو في زخارفه ، اللهم إلا إذا ذكرنا اتخاذ شارة الصليب عنصراً زخرفياً أو رنكا لصاحب الاناء ^(١) .

وصفوة القول إن من حق الأساليب الفنية القبطية أن تكون لها السيادة في المتحف القبطي الذي قصد به أن تعرض عرضاً صحيحاً يشرح مميزات . وأن من الاجتهاد والخطأ الفني أن تعرض التحف القبطية مع تحف ترجع الى انماز الاسلامي وليس المتحف القبطي مكان عرضها . وعندنا أن هذا الخلط لا يفسح المجال لعرض التحف القبطية عرضاً فنياً صحيحاً . ولتركيز الاهتمام بها والعمل على تعريف الناس بمميزات . والحق أننا نود أن نصل في متاحفنا ومعارضنا إلى ما وصل اليه الغربيون من أساليب العرض ، فلا نكدر التحف في القاعات وعلى الجدران حتى يطفى كل منها على الآخر ، كما تطفى مجموعات الصور والتحف على الجدران ، أو في قاعات البيوت الشرقية ، لآتنا لا نطقن مثلاً إلى أن الاقتصاد في عدد الصور أو التحف التي تعرض في مكان واحد يساعد على بيان مميزات . ولفت النظر إلى شأنها .

(١) راجع تعليقاتي في كتاب « الصور عند العرب » ص ١٧١ و ١٧٢ و ٢٣٠ و ٢٣٢



(الشكل رقم ١٠)

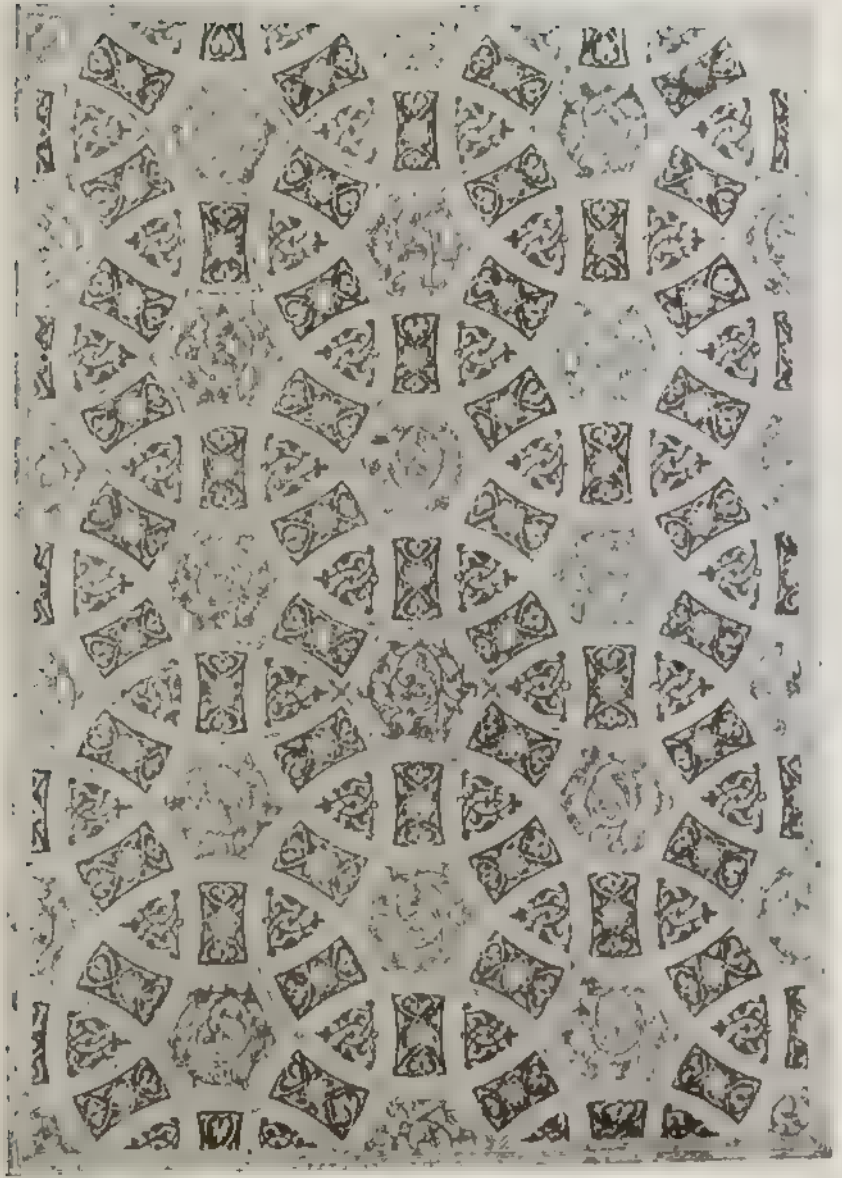
صورة في مخطوط مسيحي من القرن الثالث عشر الميلادي

[كليشيه المنحف القبطي]



(الشكل رقم ١١)

رسوم هندسية في مخطوط مسيحي من القرن الثالث عشر الميلادي
[كاتبة المتحف القبطي]



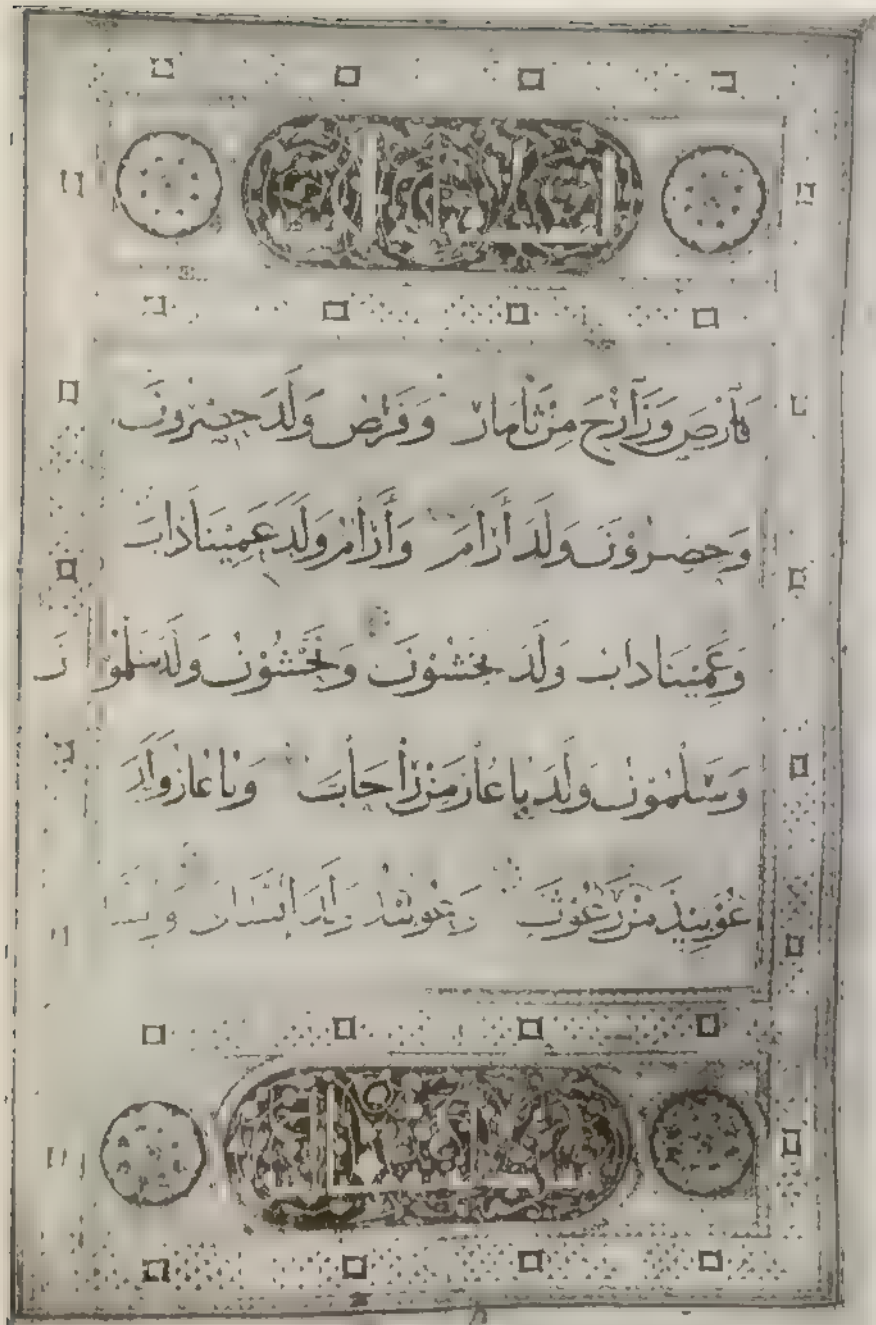
(شكل رقم ١٢)

صفحة بها رسوم مذهبة في مصحف مؤرخ سنة ٥٧١٣ (١٣١٣ م)
بدار الكتب المصرية



(الشكل رقم ١٣)

الصفحة الأولى من مخطوط من الانجيل يرجع إلى سنة ١٣٣٤ م



(الشكل رقم ١١)

صفحة من إنجيل من عصر المماليك في سنة ١٣٣٤ م

قد يقال إن معظم هذه التحف الإسلامية الطراز في المتحف القبطي قد صنع للمسيحيين ، أو قام بصناعته قانون من القبط . والجواب على ذلك أن دين الفنان لا ينهض دليلاً على اتباعه أساليب فنية معينة . ومع ذلك فقد يمكن القول بأن معظم الصناعات في مصر في العرون الثلاثة الأولى بعد الفتح كانوا من المسيحيين . أما في العصر الفاطمي وفي عصر الأيوبيين ثم المماليك من بعدهم . فلا يمكن أن يعرف تماماً هل كان صانع أى تحفة قبطياً أو مسلماً . لأن لتسامح الدينى كان من أسس اجتماع في ذلك الوقت ، ولا نستطيع أن نقول بأن كل ما صنع للمسلمين كان على يد صناع وقتيين من المسلمين دون غيرهم . كما لا نستطيع أن نقول بأن ما صنع للقبط كان على يد صناع من القبط دون غيرهم . وعلى كل حال فإن صناعات هذه التحف إن كانوا من القبط فقد كانوا يعملون وفقاً للأساليب الفنية الإسلامية .

وقد يفاك إن هذه التحف وُفِّدَ على كنائس ومن أسر أو أفراد مسيحيين ، ولا يمكن نقلها إلى مكان آخر غير المتحف القبطي . والرد على ذلك أننا لا نطالب بنقلها منه — إذا لم يكن ذلك ممسوراً — ولكننا نريد أن يفوض مدير المتحف في جمع هذه التحف في جناح خاص وفصلها عن التحف التي تمثل الأساليب الفنية القبطية لصحيحة . يعرف الزائر أنها تحف صنعت للقبط في العصر الإسلامي ، وأن أساليبها الفنية ليست من الأساليب الفنية القبطية في شيء .

بعثة عسكرية بولونية في مصر

في عهد محمد علي

للكنوز محمد فؤاد سُكرى

نال تاريخ الجيش المصرى . فى عهد محمد على . غناية كبيرة من جبهة الكتاب والباحثين ، حتى أصبح لا يخلو مقال من ذكر الجيش وسرد قصة الفتوح المصرية العظيمة فى الوقت الذى ارتفع فيه ذكر هذه البلاد عالياً . وكان هدف مؤسس امراطورتها الكبيرة إنشاء الدولة المصرية المستقلة الحديثة . ولذلك فانه من المتعذر على الكاتب إذا أراد أن يعرج فى حديثه على الجيش المصرى . فى عهد محمد على أن يجد طريقاً يذكره . أو قولاً لم يسبقه إلى قوله غيره من أفاضل الكتاب وجهابذة الباحثين . ومع ذلك فقد يكون موضوع البعثة العسكرية البولونية التى حضرت إلى مصر فى عهد محمد على من الموضوعات التى لم تقل نصيباً ظاهراً من اهتمام المؤرخين ، بالرغم من طرافة تاريخ هذه البعثة واتصاله بحجامة من المسائل التى ظهرت فى أفق السياسة المصرية والأوربية فى ذلك الحين . ومن أهم هذه المسائل مسألة إمامش الأمراطورية العثمانية التى اعتمد عليها محمد على فيما كان يريد به استمالة الدول الأوربية إلى الموافقة على إنشاء ملكة لعضود ودعم أركان دولته المستقلة ، كما أن تاريخ البعثة البولونية يكشف كذلك عن ناحية متصلة بتنظيم الجيش المصرى لا يمكن إغفالها ، لما لها من أهمية ظاهرة فى تنسيق العمليات العسكرية خلال الحروب وما يترتب على ذلك قبل أى شئ آخر من المحافظة على سلامة الجند المشتبكين فى المواقع والمعارك وإيقاص خسارة الحيووش فى الأرواح إلى أدنى حد مستطاع حتى لا ينضب معين الرجال الصالحين للتجنيد ، ونعنى بذلك ضرورة إنشاء هيئة أركان حرب عاملة حقيقية .

يد أنه لادراك هذا كله لا غنى عن معرفة الأسس التي قام عليها الجيش
 وجرى بتقصاها تنظيمه من وقت أن تسلم محمد على أزمة الحكم في البلاد إلى وقت
 محيئ المئة العسكرية البولونية . فقد أشار البارون دي بوالكميت (Bousslecont)
 إلى السبب الجوهرى الذى جعل محمد على يحتفظ بجيش كبير فتان فى تقريره
 إلى حكومتسه (فى ٢ يولييه ١٨٣٣) : إن طموح الباشا ورغبته فى اعواضة
 على مركز الولاية موطداً ومدعم الأركان ، ثم طبيعة المستلزمات التى تتألف منها
 امراطوريته . كل ذلك جعل محتماً عليه أن يشيئ قوة كبيرة . استثناء بفضلها
 الاستيلاء على مصر والنوبة وسنار وبلاد العرب وكرمت والشام . وزيادة على ذلك
 فقد أصبح من واجبه الاحتفاظ بقوات كبيرة فى كل مكان كان من المنتظر أن يحدث
 فيه اضطدام مع الأهلىن بسبب احتكاره الحكومى . وذلك حتى لا يكون التعصب
 أو اختلاف الرأى أو الرغبة فى خدمة المآرب أو المصالح الخصوصية أو غير ذلك
 من الدوافع سبباً فى تحريك الثورة ضد حكومته بين شعوب امراطوريته الواسعة .

ومع ذلك فن مجرد وجود هذه القوات الكبيرة أو الجيش وحده لا كن
 كافياً فى الحقيقة لضمان الاستقرار واستتباب الأمر للعاهل العظيم فى امبراطوريته
 الواسعة ، بل كان تنظيم هذا الجيش وفق الأساليب الحديثة ضرورياً حتى يستطيع
 التغلب على أعدائه . وهؤلاء لم يكونوا كاهم من بدو بلاد العرب أو رحل القائل
 فى السودان ، بل كان منهم العثمانيون والأوروبيون ، الذين لا يستطيع الصمود
 أمامهم أو الانتصار عليهم فى قتال سوى الجيش النظامى . حقيقة أحرز الباشا حجة
 انتصارات باهرة فى ميادين النوبة وسنار والحجاز بقوات هى خليط من الترك
 والألبان والدلاة والمغاربة ، وهى قوات لا يجمع بينها سوى تناول اممرتات
 من الباشا ثم انتظار الأتسلا ب والفتائم فى أثناء المعارك وبعدها ، ولا رابط بين
 أشتائها المثل العليا الوطنية أو القومية ، وليس معنى هذا أن الباشا كن راضياً ،
 بالرغم من هذه الانتصارات ، عن وجود هذه القوات التى لا تعرف النظام ولا سبها
 فانه لم يكن يتوقع لمثل هذا الجيش إذا اشتبك فى حروب المورة والشام الانتصار

على جند من الاوربيين خبروا الاساليب واللاظمة الحديثة التي تدرت عليها جيوش الفارة في أثناء المعارك التي خضت غمارها إبان الحروب النابليونية . ولذلك لم تكن رغبة محمد علي في إنشاء جيش كبير أقل تأصلاً في نفسه من رغبته في تدريب هذا الجيش على الاساليب والنظم الحديثة . ومن هنا كان اهتمامه بتأليف (النظام الجديد) مع ما يتبع ذلك من استخدام المدربين والمعلمين (أو التعليمية) ، ثم استخدام البعث العسكرية الاجنبية وإنشاء المؤسسات والمدارس لتخريج ضباط الجيش وقواده .

واستطاع محمد علي ، كما هو معروف ، أن ينشئ النظام الجديد بعد صعوبات جمة ، واستخدم نجبة من الضباط و (التعليمية) الذين كسبوا خبرة ومراًناً في الميادين الاوربية ، أمثال (شاتي) Chatis و (دوميرج) Dommergue و (كيسون) Cisson و (بوسا) Boussa و (سيفان) Sevin و (داراجون) Daragon و (ماري) Mari ويعرف أيضاً باسم بكير آغا - (كادو) Cadot ثم (سيف) Séve أوسليمان باشا الفرنساوى وهو أشهرهم . وحوالى ١٨٢٠ أنشئت مدرسة انشاء العسكرية لتخريج الضباط . وفي عام ١٨٢٤ استقدم محمد علي البعثة العسكرية الفرنسية برئاسة (البارون بوايه) Boyer . وكان من أثر مجيء هذه البعثة إلى مصر أن تشكلت ست أليات جديدة من المشاة ، وأنشئت فرق جديدة من المهندسين العسكريين ، وبدأ تنظيم المدفعية . وظهرت العناية بملابس الجند ، وتزويدهم بالاسلحة الحيدة الصالحة للاستعمال ، ثم تشديد المراقبة على المدربين أو (التعليمية) ونوجيه الانتباه إلى مساوئ الطريقة التي كان الباشا يتبعها في تجنيد الاهلين ، ولو أن الباشا لم يعدل عن « فرز » المجندين في معسكرات التعليم إلا في عام ١٨٣٠ أى بعد عودة (بوايه) إلى فرنسا بثلاث سنوات . وذلك عندما نجح كلوت بك في تنظيم الخدمة الطبية بشكل جعل من الممكن توقيع الكشف الطبى على المجندين في الأماكن التي يجمعون بها ، أضف إلى هذا توثيق إشراف ديوان الجهادية على المعامل والمصانع العسكرية ،

ثم تعيين مديرين جدد أكفاء لترسانة الفلعة . ولعل أهم ما أشار به (بوايه) في هذه الآونة تأسيس مدرسة أركان حرب في الحاماه (مايو ١٨٢٥) ، لاختيار الضباط الصالحين للقيادة . كما نال موافقة الباشا على تعيين أحد ضباطه قائد أركان حرب . فاختار محمد علي لهذا المنصب عثمان نور الدين . وقد تشكلت هيئة أركان الحرب في (جهاد آباد) وألحق بها الفوج الأول من متخرجي مدرسة أركان الحرب التي كانت تألف هيئتها من ثلاثة مكاتب : واحد لمراسلات العامة والأوامر ، وآخر لخدمة المعسكر في (جهاد آباد) والبوليس ، وثالث لحفظ الوثائق الفرنسية . وظاهر من هذا التنظيم أن عمل هيئة أركان الحرب هذه كان محدوداً ولا يحقق الأغراض المنتظرة من انشائها .

ولعل أهم ما حدث بعد ذهاب (بوايه) — أغسطس ١٨٢٦ — كان إدخال النظام الجديد في قوة الفرسان المصرية تحت إشراف الضابط (بولان دي تارليه Paulin de Tardé) من أوائل رجال البعثة الفرنسية ، ثم كان من بين الذين علونوه بعد ذلك (نويل فاران Noël Varin) . وفي عام ١٨٣٠ أمكن تشكيل سبعة أليات من الفرسان النظاميين وفق الانظمة لفرنسية . كما تأسست في أوائل عام ١٨٣١ مدرسة لفرسان في الجيزة ، تحت إشراف (فاران) . وقد تبع تنظيم قوة الفرسان إعادة تنظيم مدرسة الطب البيطري للعناية بالحيول خاصة . وقد أسست هذه المدرسة في بادئ الامر في رشيد ، ثم استقرت بأبي زعبل بالقرب من مدرسة الطب لبشري ، وكان المشرف عليها (هاموت Hamout) ، ثم انتقلت في أوائل عام ١٨٣٧ إلى شبرا .

وقبل الحرب الشامية الاولى بلغت قوة النظام الجديد أى جيوش الباشا النظامية في مايو ١٨٣١ حسب تقدير (دي فافيه de Faviers) ، أحد ضباط الهوسار الفرنسيين ، (٤٢٩٨٤) جندياً منهم ٣٣ ألفاً من المشاة و (٦٣٨٤) من الفرسان ، و (٢٤٠٠) من المدفعية ، خرج منهم مع ابراهيم باشا في غزو بلاد الشام ستة أليات من المشاة وأربعة من الفرسان عدا المدفعية . وأبلى النظام الجديد في هذه الحرب

السورية الأولى بلاء حسنا وأحرز ابراهيم انتصارات باهرة سرعان ما وصلت
أنباؤها الى أوروبا . فكان نجاح النظام الجديد منشأ التدابير التي اتخذت
في باريس لارسال البثة العسكرية البولونية إلى مصر برئاسة الجنرال البولوني
(هنري ديمبنسكي Henri Dembinski) .

وتاريخ هذه البثة جزء في الحقيقة من تاريخ الجهود التي بذلها المهاجرون
البولونيون عند فشل ثورتهم الوطنية ضد القيصر نيقولا الأول للاتقام من روسيا
وذلك بمحاولة تأليب الدول ضدها . أو الانضمام إلى جيوش أعدائها ، أو تحريك
الثورة الداخلية خصوصاً في بولونيا ، أو تأييد الدولة العثمانية في كفاحها مادامت
في حرب مع الروس ، أو تأييد محمد علي في حربه ضد السلطان إذا ارتعى الأخير
في أحضان روسيا . أو تأليف جبهة متحدة من الباشا والسلطان لمقاومة
الروسيا وهرميتها في حرب شديدة قاسية إذا منعت الدول باشا مصر من « إحياء
الامراطورية العثمانية » وتعذر على السلطان وحده أن يرد المطامع الروسية
عن التسلطية .

وكانت الأمة البولونية التي نجزأت بلادها في القرن الثامن عشر بين روسيا
والنمسا وبروسيا حتى اختفت من عالم الوجود دولتها العديمة الوطنية ، تتوق دائماً
إلى استعادة حياتها المستقلة السابقة والتحرر من النير الاجنبي ، وعقدت آمالها
على نابليون لحياء بولنده وبعثها من جديد ، ولكن نابليون اكتفى بأن ينشئ
غرانديوية وارسو ، وبعد سقوطه ارتبط مصير بولنده بما يتخذه ممثلو الدول
في مؤتمر فينا (١٨١٥) من قرارات يخدم بها مصالحها ، فاستولت روسيا على بولنده
ماعددا أجزاء منها أعطيت إلى كل من بروسيا والنمسا . وكان القيصر اسكندر
الاول في هذه الآونة لا يزال صاحب ميول حرة ، فأنشأ في البقية الباقية منها
مملكة أنخى هو ملكها ومنح البلاد دستوراً وظهر كأنما قد انطلوت صفحة هذه
المسألة نهائياً ، لولا أن القيصر نفسه بدأ ينزع الحقوق التي أعطاها للبولونيين
ويطمس حرياتهم ، ثم اشتدت محنتهم عندما تولى القيصر نيقولا الأول وأراد أن

يجعل بولنده روسية لحماً ودماً ، فاشتط في غلوائه وأغرق في رجعيته . وقابل البولونيون هذا العمل بتأليف الجمعيات السرية وتهيئة البلاد للثورة (١٨٢٨) حتى إذا اندلع لهيب ثورة يولييه ١٨٣٠ في باريس ، وهي الثورة المشهورة التي أطاحت بمرش ملك فرنسا شارل العاشر ، تأثر بها البولونيون تأثراً عميقاً وقرروا بدورهم القيام بالثورة . وكان عزم القيصر على استخدام الجيش البولوني في حرب ضد فرنسا وخوف الوطنيين من الفشل إذا حدث إبعاد هذا الجيش الوطني من البلاد السبب المباشر في اشعال نار الثورة في وارسو في ٢٩ نوفمبر ١٨٣٠ وتشكيل حكومة مؤقتة برئاسة الجنرال (شلوبيكي Chlopicki) . ولكن رؤساء هذه الثورة لم يكونوا على قدر كبير من المهارة والكفاءة ، ثم انقسم الزعماء على أنفسهم فاستطاع القيصر أن يقضى على الثورة ، ودخل الروس العاصمة في سبتمبر من العام التالي ، واضطر البولونيون الوطنيون إلى مغادرة أرض الوطن والالتجاء الى بلاد أخرى (١٨٣١) . وفي باريس اجتمع عدد كبير من هؤلاء المهاجرين تحت زعامة أحد أمرائهم الوطنيين البرنس (آدم جورج تزارتوريسكي Adam Georges Tzartoryski) الذي اختاره رئيساً لحكومة بولنده الوطنية في المهجر كما تألفت للاشراف على نشاط المهاجرين البولونيين (هيئة بولونية وطنية) على رأسها الجنرال (دورنيكي Dwernicki) .

وفي وقت استقرار المهاجرين البولويين في باريس كانت جيوش ابراهيم الظافرة قد غزت بلاد الشام وذاعت أنباء الانتصارات في أوربا وظهر ضعف الدولة العثمانية وترددت الاشاعات خصوصاً في أوساط هؤلاء المهاجرين في باريس بأن باشا مصر أقدم على غزو الشام بناء على تفاهم سابق أو اتفاق سرى بينه وبين الروسيا لاذلال السلطان محمود الثاني وإضعاف الدولة ، وخشى المهاجرون من وقوع الدولة العثمانية في آخر الأمر فريسة في أيدي روسيا ، وعطف البولونيون على تركيا في محنتها ، فتفاوض زعيمهم البرنس (تزارتوريسكي) مع السفير العثماني في باريس نامق باشا بصدد ذهاب المهاجرين العسكريين الى تركيا والتحاقهم بالجيش

العثماني كصباط ومعلمين . ولكن السلطان أمام انتصار ابراهيم باشا في قونية (٢١ ديسمبر ١٨٣٢) وزحفه صوب القسطنطينية ، ثم احتلال كوتاهية وتهديد دار الخلافة ذاتها لم يلبث أن طلب النجدة من روسيا ، فدخل الاسطول الروسي المياه العثمانية ووقف قبالة القسطنطينية (فبراير ١٨٣٣) ، فقوض التجاء السلطان الى روسيا مشروع المهاجرين البولونيين من أساسه .

ومع هذا فان هؤلاء لم يفقدوا الأمل في نجاة الدولة العثمانية ، بل تتمدوا في هذه الآونة ومحاولة أخيرة برأى له أهمية تاريخية فريدة ظهر في وثائق ذلك العهد وتمسك به باشا مصر بعد ذلك في أكثر مفاوضاته مع الدول كلما تأزمت الأمور بينه وبين السلطان لعثماني ، هذا الرأي هو إحياء وانعاش الامبراطورية العثمانية ذاتها على أيدي محمد علي نفسه . ذلك أن الدبلوماسية البولونية في هذا الوقت العصيب من حياة الدولة العثمانية كانت تهدف إلى عقد السلام بين محمد علي ومحمود الثاني على أساس أن يمين السلطان محمدا عليا صدرا أعظما ، فإذا اعتذر ذلك ، نصح البولويون الأتراك بأن يعزلوا لسلطان وينادوا بمحمد علي خليفة على المسلمين . وأما الغرض من هذا كله ، فهو أن يتحد المسلمون - أو الأتراك - جميعا في وجه العدو المشترك : روسيا . وكان تأثير البولويين المهاجرين بفكرة وجود محمد علي في القسطنطينية على رأس الامبراطورية العثمانية بأجمعها كخطوة لا غنى عنها لإحياء هذه الامبراطورية وانعاشها ، ومنع الروس نتيجة لذلك من الاستيلاء على القسطنطينية كبرا لدرجة أن صار رجالهم يرددون هذا القول في أحاديثهم وكتاباتهم . من ذلك ما ذكره أحد زعمائهم الجزال (Bem) في رسالة له إلى الوزير الانجليزي بالمرستون في ١١ مارس ١٨٣٤ تعليقا على ذهاب البعثة البولونية إلى مصر ، فقال : إن رئيس هذه البعثة قد ذهب إلى مصر لاعتقاده أن باشا مصر يجب أن يسيطر على الامبراطورية العثمانية بأجمعها عاجلا أو آجلا إذا كانت هناك رغبة حقيقية في منع روسيا من الاستيلاء على القسطنطينية :

وعندما أخفت مساعي البولونيين ونصائحهم ووجدوا أن السلطان ودأبى
بنفسه في أحضان روسيا ، ولّى البولونيون وجوههم شطر مصر ، ورغبوا في خدمة
باشا مصر بدلاً من السلطان لعماني ، وصاروا يفكرون في اتحاد مصر ذاتها قاعدة
يدرون منها الهجوم على روسيا ، لأن مصر المستقلة ، يمكنها وحدها مقاومة النفوذ
الروسي في القسطنطينية ، وعلى ذلك فقد نصح البرنس (زارتوريسكي) لمؤلفيه
أن يتصلوا بتلاميذ البثة المصرية في باريس ، وأن يعرفوا على وجه الخصوص
بالطبيب كلوت بك ، وكان كلوت بك قد حضر إلى باريس مع البثة الطبية التي
أرسلت إلى فرنسا في نوفمبر ١٨٣٢

وبالفعل حاول المهاجرون الاتصال بكلوت بك في أثناء وجوده بباريس
في شهر فبراير ١٨٣٣ فقابله أحد أفرادهم في منزل السيدة زوج بيسون Bisson
وفي أثناء الحديث صرح كلوت بك بأن الصلاح الذي تسعى الدول لإبرامه بين
الباشا والسلطان سوف يكون في مصلحة محمد علي ، لأن الصلاح سوف يجمع كافة
العرب ، ولا يبعد أن يرى العالم في ظرف سنتين أو ثلاث الخلافة العديدة وقد
عادت إلى الوجود ثانية . فكان لهذا التصريح أثر كبير في تشجيع المهاجرين
على الذهاب إلى مصر . ووقع اختيارهم على (هري دمبسكي) لهذه الغاية .

وقابل (دمبسكي) وكيل محمد علي في باريس . محمد أفندي أمين ناظر البثة
المصرية بعد عبدي أفندي منذ أكتوبر ١٨٣١ ، ويقول عنه (دمبسكي) إنه يتراحم
دائماً مع بوغوص يوسف « ولم يكن مكلفاً بمهمة سياسية » . واستطاع (دمبسكي)
أن يستميل إليه محمد أمين ، فكتب هذا رسائل إلى الاسكندرية يخبر الباشا بقدم
الجزال البولوني ، كما أنه وعد بأن يرسل إلى مصر كل ما يزوده به (دمبسكي)
من معلومات عن نشاطه وحياته . ثم أخبر محمد أفندي أمين الجزال (دمبسكي)
أن الباشا سوف يرسله عند وصوله إلى « جيش آسيا » .

وعندما تقرر سفر (دمبسكي) إلى مصر ، زوده البرنس (زارتوريسكي)
بكتاب توصية إلى محمد علي كما أوصت الحكومة الفرنسية ذاتها به خيراً ، وكتب

(ديمبسكى) نفسه خطاباً إلى باشا من باريس في ٩ مايو ١٨٣٣ يعلن فيه عزمه على الحضور إلى مصر ويعرض خدماته عليه ، ويذكر كيف « أن الشدائد التي قاستها بلاده جعلته يذهب إلى فرنسا ، ثم انتظر طويلاً حتى يرى أوروبا تنفض عنها غبار الحول وتنشط لوضع حد لمطامع الروسية ولكن بدون جدوى ، فعرض خدماته على السلطان ، ما دام السلطان لا يرمى في أحضان روسيا . ولكن الذي يبدو . أن الباشا وحده هو الذى اختاره الله للاقتصاص من الحكومة الروسية ، ولذلك فإنه يعرض على الباشا خدماته ، ويعتزم الذهاب إليه » . وبالفعل أتى (ديمبسكى) استعداداته على أن يصحبه في رحلته هذه القومندان الليتوانى (زميوث S'yemioth) ياوراً له والدكتور (هاج Hage) . وغادر الجميع باريس في ٢٦ مايو ١٨٣٣ في طريقهم إلى ليون ثم إلى مرسيليا . ومما يجدر ذكره أن (ديمبسكى) قبل سفره من باريس أصدر (منشوراً) إلى مواطنيه المهاجرين في ٢٠ مايو ١٨٣٣ يشرح فيه الظروف التي دفعته إلى الذهاب إلى مصر لالتحاق بخدمة الباشا ، فكان مما جاء في هذا المنشور قوله إنه « حتى يعطى مواطنيه فرصة الكفاح من أجل وطنهم قرر الذهاب إلى « الرجل » الذى يبدو إلى جانب تحريره وتحرير رعاياه من المزايم والالوهم القديمة ، أنه قد اعتزم السير في طريق الصدق والحق وبعث وطنه المتداعى من جديد » . ويقصد (ديمبسكى) بذلك تركيا .

وكانت الهيئة البولوية بباريس قد قررت منذ نهاية عام ١٨٣٢ أن ترسل ثلاثة ضباط إلى مصر ، يحملون تعليمات فحواها أنهم إنما يذهبون إلى هذه البلاد لدراسة أحوالها وتنهئة الباشا على الانتصارات التي أحرزها في حربه الشامية ، وهؤلاء الضباط كانوا (زولك Szule) من هيئة أركان الحرب ، (بنويسكى Beniowski) من الفرسان ، (أورليكى Orlicki) من المدفعية ، اختارهم الجنرال (دورنيكى Dwernicki) رئيس (الهيئة) نفسه ، وغادر الثلاثة مرسيليا في ٢ مايو ١٨٣٣ ، ووصلوا إلى الاسكندرية في ٢١ يونيه .

وَمَا (دمينسكى) فقد وصل إلى مرسيليا في ٢ يويه ١٨٣٣ ؛ وهناك علم
 بعد صلح كوناهاية بين الباشا والسلاطان ، ولكن هذه الاخبار لم تتيس لان
 الروسيا كما قال سوف تعمل دائماً لا تراعى فوائد من هذا الصلح بشكل ينجم
 عنه تعقد الامور ، ومحال لعمل منسج على كل حال في مصر بطريقة من الطرق .
 وفي ٧ يويه عادر (دمينسكى) وصحبه مرسيليا على ظهر السفينة (فيكتور
 Vincetor) إلى مالطة ، فبلغها بعد ثمانية أيام ؛ وهناك تأيدت لديه أخبار وقوع
 الصلح (في كوناهاية في ٥ مايو ١٨٣٣) ثم غادر مالطة بعد أيام ؛ ووصل إلى
 الاسكندرية في ١٥ يويه ؛ واستضافه القنصل الفرنسى (ميمو Minaut) ،
 وفي اليوم الثانى قابل بوغوص يوسف .

وفي هذا اليوم نفسه كتب (دمينسكى) الى البرنس (تراروريسكى)
 من الاسكندرية يصف مقابله مع بوغوص وما دار بينهما من أحداث ؛ فقال
 إن بوغوص أخبره بوصول كتابه الى الباشا ، ثم مؤلفه عن حملة ليتوانيا
 التى اشترك فيها (دمينسكى) ؛ ثم سيرته (ترجمة حياته) ؛ وهذه كان قد كتبها
 أحد البولونيين ، وأخبره أن الباشا ، الذى أمر بترجمة مؤلفه عن حملة ليتوانيا
 الى التركية ، قد أعجب بشخصه ، وأن الخطاب الذى أرسله الى الباشا ، وليست
 توصيات القنصل (ميمو) أو رسالة أمين اقدى ، هو الذى جعل الباشا يرحب به .

وفي ٢٠ يويه قابل (دمينسكى) محمد على فى سرايه بالاسكندرية ؛ وحضر
 هذه المقابلة كذلك (زميوث) والدكتور (هاج) ؛ كما صحبه القنصل الفرنسى
 (ميمو) ؛ وقابله الباشا بمقابلة طيبة ، ودار الحديث حول الروسيا وحول بولنده .
 وكان الباشا حذراً فى حديثه عن بولنده ؛ وفهم (دمينسكى) أن الباشا ينظر
 إلى قضية بولنده كقضية لا أمل فى نجاحها وقتذاك . وعندما تحدث (دمينسكى)
 عن عدم وجود جيش كاف لدى الروسيا وأظهر أسفه لمجيئه إلى مصر بعد فوات
 الفرصة بسبب عقد الصلح ، أجاب الباشا أنه لا يستطيع الدخول فى حرب

ضد روسيا ، لأنه لا بد من وجود مدافع كثيرة وعتاد لمتابعة حرب مثل هذه ، ولا يتسنى ذلك إلا بأشياء ثلاثة : المال ، المال ، والمال دائماً . ثم أضاف إلى ذلك « والآن وقد انتهينا من الحرب يجب من الآن فصاعداً التفكير في مسائل السلام مثل تنظيم البلاد وما شابه ذلك » . وقال الباشا عند انتهاء المقابلة إنه يعتمد على (دمبنسكى) في قبول العمل على تنظيم جيشه ، كما طلب ذلك أيضاً من (زميوث) و (هاج) .

وفي ٢٥ يولييه كتب (دمبنسكى) إلى (تزارنوريسكى) « أن بوغوص يوسف أخبره أن الباشا وولده ابراهيم كانا يشعران من مدة بضرورة استعداد أحد الجنرالين من الخارج حتى يتكفل بتنظيم الجيش على أساس التنسيق الكامل بين وحداته وقواته الخلفة . وأن الباشا يريد أن يكلف (دمبنسكى) بهذا العمل ، ويريد أن يذهب إلى سوريا لمقابلة ابراهيم باشا ، وحيث يوجد هناك معظم الجيش العامل » . وفي ٢٧ يولييه قلع الباشا على طهر العليون (المحلة الكبرى) في رحلته إلى كريت . ولكنه قبل مغادرته الاسكندرية كان قد أرسل إلى ابراهيم (٢٠ يولييه ١٨٣٣) مخبره بوصول (دمبنسكى) وبعزمه على إرساله إليه « إذا رغب ابراهيم في ذلك » او استبقائه في مصر لأن الباشا قرر الاحتفاظ به واستخدامه ، وقد أجاب ابراهيم بالموافقة على إرساله . وفي اليوم التالي لسفر الباشا أبلغ بوغوص الجنرال (دمبنسكى) أن الباشا قد وافق على أن يقوم (دمبنسكى) بتشكيل هيئة أركان حرب للجيش وأن يستعمل لتشكيل هذه الهيئة الضباط الذين يردهم . وكان من رأى (دمبنسكى) وقتئذ استقدام عشرين أو أربعة وعشرين ضابطاً بولونياً لتأليف هذه الهيئة .

وفي ٢٧ أغسطس ١٨٣٣ غادر (دمبنسكى) يصحبه (زميوث) و (هاج) الاسكندرية في طريقه إلى الشام على ظهر السفينة (كوليبيا — بقيادة القبودان مراد — فوجوا إلى (كسنلى Canali) ، وهو ميناء صغير شرقي (مرسين) . وفي ٢٧ أغسطس ، ومنه ذهبوا براً إلى طرسوس ، ثم إلى أطنه فبلعوها

في ٢٩ أغسطس ، ومكنوا بها إلى يوم ٢٢ سبتمبر . وفي أطنه قابل (دمبىسكى)
 ابراهيم باشا الذى رجب به ، وبحث معه مسألة تنظيم الجيش ، وأظهر استعداداه
 لقبول العشرين ضابطاً الذين أرادهم (دمبىسكى) ، بيد أن ابراهيم لم يلبث
 أن اقترح على الجنرال استدعاء (٤٠٠) ضابط بولونى لتوزيعهم على فرق الجيش
 المختلفة ، ورجاه أن لا يستدعى ضابطاً لهيئة أركان الحرب ، قائلاً إن ضابطاً
 أو اثنين يكفيان لكل ألى ، ولما كان (دمبىسكى) يخشى من أن يثير وجود
 هذا العدد الكبير (٤٠٠ ضابط) لشعور الدينى فى الجيش ، كان جواب ابراهيم
 أن لا وجود للتعصب الدينى فى الجيش أو البحرية ، وزيدة على ذلك فقد أراد
 ابراهيم أن يرسل هذه المقترحات الجديدة التى أدلى بها هو إلى والده فى مصر قبل
 البت فى هذا الموضوع نهائياً .

وفى انتظار وصول جواب محمد على ، سحب (دمبىسكى) ابراهيم باشا فى حملة
 تأديبية ضد أحد الامراء العصاة فى جبال الطوروس ، وتوطدت فى أثناء
 هذه الرحلة أواصر الصداقة كما يقول (دمبىسكى) بينه وبين ابراهيم باشا
 حتى وصلا إلى الاسكندرونة ، وهناك قابلوا (زولك Zulek) ، (بنوسكى
 Beniowski) و (أورلىكى Orlicki) واثنين آخرين من البولونيين ، فقدمهم
 (دمبىسكى) إلى ابراهيم باشا . ثم استمرت الرحلة إلى أطاكية ، ومنها إلى نهر
 الفرات عن طريق (كلس) و (عينتاب) ، ثم ذهبوا إلى حلب . وهناك مكنوا
 شهراً تقريباً ووصل جواب محمد على ، وظهر تغير ابراهيم من ناحية (دمبىسكى) .

أما محمد على فقد رفض فكرة ابراهيم . أى وجود ضباط بولونيين
 فى كل الفرق وباعدد الكبير الذى اقترحه ابراهيم باشا ، وقبل فقط أن يحضر
 ضباط بولونيين كمعلمين ومدرسين محسب ، ومن جانبه رفض ابراهيم أن يعطى
 إلى العدد القليل (٢٠ أو ٢٤ ضابطاً) الذى أراد (دمبىسكى) لتأليف هيئة
 أركان الحرب نفس المراتب التى تعطى إلى الضباط الاتراك . وفرصة الزقية

زملاتهم . واعتمد (دمبنسكى) أن السبب في تمسك إبراهيم أنه لا يريد تأليف هيئة أركان حرب ، يترتب على وجودها بسبب ما ينجم منه من تنسيق في أعمال وحدات الجيش وفرقه المختلفة صياح سلطة إبراهيم الشخصية وسيطرته على ضباط الآليات وبقية المواد . وزيادة على ذلك فقد أصر القائد البولونى على أن لا يقبل أحد من البولونيين فى الخدمة إلا بناء على اختياره هو فقط وبموافقته . فكان تمسك الرجلين بوجهة نظرهما سبباً فى تبدل العلاقات بينهما .

ويعرو (دمبنسكى) هذا التغير كذلك إلى سعيات بعض مواطنيه ضده وخصوصاً (زولاك) و (بنديسكى) لدى إبراهيم مما جعل الأمور تتأزم لدرجة أن (دمبنسكى) لم يلبث أن قرر العودة إلى مصر حتى يعرض بنفسه الأمر على محمد على ، ورفض أن يذهب إلى (غزة) لتدريب بعض فرق الفرسان هناك كما أراد إبراهيم . فكان هذا الاختلاف المعول الذى هدم مشروعات البولونيين وادى إلى إخفاق البعثة البولوية العسكرية فى النهاية . وعدم تشكيل هيئة أركان الحرب التى اقترحها (دمبنسكى) لتنسيق أعمال الجيش وجهوده العسكرية ، وكان هذا أهم ما اقترحه (دمبنسكى) فى الخطة لإصلاح « النظام الجديد » فى وقت قال (دمبنسكى) إن الجيش كانت تسوده الفوضى لأنه لم تكن هناك هيئة أركان حرب أو ضباط رؤساء (قومندانات) . بل كان هناك فقط أليات متفرقة ، ولا وجود لوحدات أو فرق مؤلفة من الألين تحت إمرة قائد ، كما لا توجد أوامر يومية ، ونتيجة لذلك فقد اندم أى اهتمام بالرجال الذين بحصدهم الموت حصداً بدون رحمة ولا شفقة .

وعندما رجع (دمبنسكى) إلى مصر فى ديسمبر سنة ١٨٣٣ كتب إلى محمد على رسالة طويلة عن ملاحظته مع إبراهيم باشا ثم أعد قائمة بعدد الأعضاء الذين تألف منهم هيئة أركان الحرب والضباط المعينين فى قوات المشاة والفرسان وما يتكفونه جميعاً من نفقات قدرها بمبلغ (٢٠٩٦٠٠) فرنكا ، واقترح على الباشا أن يستخدم صابطين من الجزالات البولونيين ، ثم قدم مشروعاً مطولاً

« لتنظيم الجيش في مصر والشام » (٢٩ ديسمبر ١٨٣٣) ، وكان أهم ما اشمل عليه هذا المشروع إنشاء هيئة أركان حرب تضم صباطاً بولونيين ثم إدخال إصلاحات فنية في تشكيل الأليات المشاة والفرسان والمدفعية ، ثم تقسيم الجيش الى ست لواءات ، كل لواء يتألف من أربعة أليات مشاة والألين (أربعة) من الفرسان ، وعدد من البطاريات (المدفعية) ، ثم زيادة عدد الجيش النظامي الى (١٢٠.٠٠٠) في وقت الحرب (٨٤.٠٠٠) في وقت السلم ، وهذا عدد البدو والجنود غير النظاميين .

واكن هذا المشروع لم ينفذ ، ولم يلبث (دمبسكي) نفسه أن اضطر إلى معادرة البلاد بعد قليل وتضافرت عدة عوامل سببت اخفاق (البعثة) . ولعل أهم هذه كما نعدم كان سوء التفاهم بين (دمبسكي) وبين ابراهيم باشا : فقد اعتمد ابراهيم علاوة على ما تقدم أن الجبران البولوني تمصه خبرة العسكرية الكافية لانه - يصن إلى مراتب لقيادة الكبيرة في الحملات التي اشترك فيها - وقضى أغلب اوقوت في (ليتوانيا) - في عزلة جميلة - بعيداً عن الاعمال العسكرية والحروب النشطة . أخف إلى هذا أن أحد مواصلي (دمبسكي) لبولونيين وهو (موزينسكي Moszynski-potkanohi) الذي التحق بخدمة ابراهيم باشا في سورية تحت اسم (نادبريك) في ديسمبر ١٨٣٢ ، كان قد اقترح على ابراهيم تعيين خمر (شلوبيكي Chlopicki) الذي نعدم ذكره ، بدلاً من (دمبسكي) .

وزيادة على ذلك فقد كان للاعتبارات السياسية أيضاً أثر في اخفاق البعثة البولوية ذلك أن الدول التي ضغطت على محمد علي حتى يقبل الصلح مع السلطان . وضغطت على محمود الثاني حتى يتفق مع الباشا لتأثر عليه ، لتمنع اروسيا من بسط سيطرتها على تركيا ، كانت حريصة على أن لا يعكر شيء صفو السلام الذي تم في كونه ، وأن لا يزجج الباشا الباب العالي أو حليفته الجديدة روسيا . وعرف الباشا شأن بولنده مع روسيا ، وأدرك تمام كما صرح بذلك الى (ميمو)

الفنصل الفرنسي « أن وجود (دمبىسكى) فى خدمته سوف يلفت اليه الانظار ويثير الشكوك من جهة نواياه السلمية ». ومع ذلك فقد صم الباشا على استخدامه، ولكن كان هذا فى يولييه ١٨٣٣، وبعد وصول (دمبىسكى) نفسه الى الاسكندرية. بيد أن الموقف قد تغير فى الشهور القليلة التالية وبات من المنتظر فى بداية عام ١٨٣٤ أن يصل الى مصر الفنصل الروسى الجديد (دوهاميل Duhamel) وبهم الباشا أن تظل علاقته مع روسيا ودية، ولا يريد بسبب وجود البولونيين فى مصر، وبسبب « القضية » البولونية أن تحدث مشكلات جديدة قد تزيد الموقف تعقيداً، فى وقت لم يدع (دمبىسكى) نفسه الفرصة تمر بدون أن يظهر عدائه السافر والمتطرف للروسيا، وعزمه على أن يتخذ من مصر - كما كتب الفنصل الانجليزى (كامبل Campbell) الى حكومته (فى ٢١ يولييه ١٨٣٣) - « فطة ارتكاز لتأليف جيش بولندى » استعداداً لاستخدامه ضد الروسيا. بل ان (دمبىسكى) منذ أن وصل الى الاسكندرية (فى يولييه ١٨٣٣) وعلم بقرب حضور (دوهاميل) لم يردد عن تقديم النصيح الى بوغروس حتى يمنع الباشا دخول الفنصل اروسى إلى البلاد لما يترتب على هذا العمل من آثار عظيمة فى نفوس الماسمين قاطبة كما قال « وانحياض الانظار جميعها صوب محمد على كرجل المستقبل الذى يتم على يديه تخليص تركيا ». ولذلك كان كل ما أمكن الباشا أن يوافق عليه فى هذه الظروف هو استخدام عدد محدود من البولونيين يستخدمون « كتعليمجية » فى الجيش مثلهم فى ذلك مثل بقية الضباط فى جيشه من الأمم الأخرى .

على أنه لسوء حظ البعثة، لم تلبث أن ترددت الاشاعات عقب وصول (دمبىسكى) إلى الاسكندرية بعد مقابلته مع ابراهيم باشا، بأن هناك حوالى (اربائة) جندى على وشك مغادرة مرسيليا فى طريقهم إلى مصر. وهى إشاعات روجها بعض البولونيين أنفسهم المنشقين على (دمبىسكى) من ناحية. وبعض اليونانيين الذين كانوا فى خدمة روسيا، وغير هؤلاء أيضاً. ثم قويت هذه الاشاعات حتى تناقلها قناصل الدول أمثال (ميمو) و (كامبل) . لدرجة

أن (دمبنسكى) نفسه كاد يعتقد بصحتها . فغضب الباشا وأرسل أوامره المشددة لمنع هؤلاء لبولويين من النزول فى الاراضى المصرية إذا حضروا ، كما أمر باعداد سفن لنقلهم على نفقته والعودة بهم الى أى ميناء جاءوا منه . وساء (دمبنسكى) اصدار هذه الأوامر التى رأى فيها اهانة لمواطنيه . وقرر عدم البقاء فى مصر ، والاستقالة من خدمة الباشا . وعبثاً حاول الباشا اقناعه عن طريق بوغوص بأن عدم قبول هؤلاء الجنود لعدم اغصاب الروسيا أو الحكومتين الفرنسية والانجليزية ، لا يغير شيئاً من موقف (دمبنسكى) ، ثم طلب إليه البقاء فى خدمته ، ولكن (دمبنسكى) أصر على ترك الخدمة . ومع ذلك فقد كان من رأى (كامبل) أن صدور أوامر الباشا العاطفة فى هذه المسألة فى الوقت الذى وصل فيه (دوهاميل) فعلا الى الاسكندرية (١٣ يناير ١٨٣٤) كان من حسن حظ الباشا ، لأن (دوهاميل) كما علم (كامبل) كان يحمل تعليمات من حكومته « بالضغط » على محمد على كي يخرج (دمبنسكى) وجميع لبولويين من خدمته . وكان من المحتمل أن يرفض محمد على اجابة هذه الرغبة حتى لا يقال عنه إنه يحشى الروسيا وكذا ذلك محافظة على مركزه فى الأمة العثمانية .

وفى أبريل ١٨٣٤ تادر (دمبنسكى) الاسكندرية ، فوصل مرسيلا فى ١٧ أبريل ، وبذلك تكون قد انتهت البعثة لبولوية . وقبل مغادرته الاسكندرية كتب (دمبنسكى) الى محمد على فى ٢ مارس ١٨٣٤ يقول ضمن خطاب أوجز فيه مشروع تنظيم الجيش : « ان جيش جنابكم العالى فى حاجة الى رجل ماهر حتى يستطيع تنفيذ المشروع الذى وضعته لتنظيمه . وينبغى أن يحدث هذا بكل سرعة ممكنة . فقد علمت جنابكم العالى كثيراً حتى توجدوا جنوداً ، ولكنكم لم تفعلوا شيئاً تقريباً لتشكيل وتنظيم جيش والمحافظة عليه وتوحيده والتأكد من الوسائل التى بفضلها يستطيع امداده بارجال من غير أن يلحق الأذى والحراب بالبلاد ، واعداد الفراد (الجنرالات) لقيادته » . ومن الواضح

أن ما يعنيه (دمبنسكى) كان اقتدار الجيش الى هيئة أركان حرب منظمة وفعلية قبل أى شىء آخر .

ومع ذلك فإن خروج البشة البولونية من الميدان لم يؤثراً في مستقبل النظام الجديد كما قال (ميمو) الفصل الفرنسى (سليمان باشا الفرنساوى) ذلك الرجل الذى تم بفضل جهوده زيادة عدد الجيش وتشكيل هيئة أركان الحرب . ومما يجدر ذكره أن أحداً لم يساوره شك فى أن الجيش المصرى منذ أن انتهت الحرب الشامية الأولى قد أخذ يتأخر بطريقة ظاهرة لدرجة أن سليمان الفرنساوى نفسه - كما يقول (دو هاميل) فى رسالة بعث بها إلى حكومته فى ٩ مايو ١٨٣٤ ، أى بعد مفادرة (دمبنسكى) البلاد بشهر واحد . كان من رأيه أنه إذا استمر الحال على ذلك ، فإن الجيش لا يلبث أن ينهار تماماً فى ظرف ثلاث أو أربع سنوات . وكان من الواضح أن نقطة الضعف الكبيرة فى هذا الجيش . حاجته الملحة الى الضباط الماهرين . وقد بنى (دمبنسكى) مشروعه على ضرورة تأليف هيئة أركان حرب تضم إليها نخبة من كبار الضباط القادرين أراد أن يستقدمهم من بين المهاجرين البولوين ، وهو « الإصلاح الذى رفضه إبراهيم باشا فى الظروف التى سبق ذكرها » . أعنف إلى هذا أن قوة الجيش العامل كانت لا تتناسب مع عدد سكان البلاد ، ولم يتوقع المختصون مهما اشتدت أَساليب المسؤولين فى تجنيد الرجال أن يتمكن هؤلاء من ملء الفراغ الذى يحدث فى صفوف الجيش دائماً وهو فراغ كان (دمبنسكى) يعزوه إلى انعدام التنسيق فى أعمال ونشاط فرق الجيش والأيامته المختلفة ، وبالمالى لعدم وجود هيئة أركان حرب منظمة مدعمة ، الأمر الذى أدى إلى تحمل الجيش خسارة عظيمة فى الأرواح والمعاد دائماً . وزيادة على ذلك فقد كان الاضطراب وعدم النظام منشراً فى جميع فروع الخدمة العسكرية . وعلى ذلك فقد كتب (دو هاميل) فى رسالته المذكورة (٩ مايو ١٨٣٤) : « ان الجميع فى القاهرة مهتمين بالتنظيم الجديد للجيش ، وهو التنظيم الذى أظهر (دمبنسكى) شدة الحاجة إليه فوراً ومن غير إهمال » .

يد أن التنظيم الجديد كان في الحقيقة محدوداً ، فظل ديوان الجهادة على الرغم من وجود النظار الأكفاء أمثال أحمد باشا يكن وخورشيد باشا عارة عن أداة سكرتارية ، أكثر من أى شيء آخر ، كما كان العهد به في قول الأمر مزدحماً بالسكينة — وكان هؤلاء من لفظ الأخيرين بالأعمال الحسائية . الذين كانوا هميون قيد أكثر المسائل وحلولها — وأما هيئة أركان الحرب فبعد بقت كذلك على حالها . وكل ما هو معروف عن تنظيمها في هذه الفترة لا يعدو اختيار سليمان بن المرناوى في عام ١٨٣١ لرئاستها ، وقد رقى سليمان لفرنساوى في عام ١٨٣٣ إلى رتبة (ميرمدان) وأعطى الباشوية بعد انتصار قونية . وأعل عدم تقسم هيئة أركان الحرب بالشكل الذى يمكنها من أداء المهمة التى تصطلع بها هيئت أركان الحرب في تعبئة الجيوش وعلى النجوى الذى تشاربه (دمبىسكى) . كان خطر تواجى لنقص في هذا التنظيم الجديد . وقد ظهرت آثار هذا النقص بوضوح عندما كثرت خسائر الجيش في حملاته الأخيرة في أثناء الحرب السورية الثانية . واضطار قائده الأكبر إبراهيم باشا إلى التقهقر من الشام .

يعال ذلك أن العناية بزيادة الجيش العامل كانت كبيرة بسبب حاجة القاهرة إلى الجند لارسالهم إلى سنار وكردفان وبلاد العرب والشام ، فبلغ عدد الجيش اربى ١٥٠ ألفا في عام ١٨٣٩ . وهذا عدا القوة غير النظامية التى بلغت ٢٢ ألفاً . وكذلك استمرت العناية بمدفعية وتولى أدهم بك الاشراف على مصانع المدفعية . وكان يعاونه الضابط الأسباني (سيجويرا Antonio Segura) (أو اسكويراين) وغيره من الضباط الفرنسيين ، وقد عهد إلى (سيجويرا) بالاشراف على مدرسة المدفعية بطره حتى عام ١٨٣٦ ثم خلفه خليل اقدى ثم الضابط الفرنسى ابرو نو (Brulmont) . وفي عام ١٨٣٧ كان لدى الباشا أربعة أليات (مشاة) مدفعية وأليات من المدفعية الراكين وأورطة مدفعية للحرس . وكذلك زيد عدد أليات الفرسان . فبلغ في عام ١٨٣٧ أيضا خمسة عشر ألفاً لحرس .

وتأسست مدرسة المهندسخانة في بولاق في مايو ١٨٣٤ لاعداد المهندسين العسكريين الفنيين بدلا من فرق (البطله جى) الذين اعتمدت عليهم آلايات المشاة في إقامة الجسور والكبارى وتجهيز الألغام ، وهذا إلى جانب استخدام خريجي هذه المدرسة (ومدرسة الهندسة التى تأسست قبل ذلك منذ ١٨١٦) في أعمال حفر القنوات والرى وما إلى ذلك .

ولما كان نشاط هؤلاء محدوداً فقد ظل الجيش في الحقيقة في حاجة ظاهرة إلى الضباط المهندسين أو الجنود المختصين بأشغال الاستحكامات وإنشاء الكبارى وغير ذلك .

والتواقع أن الجيش المصرى في هذه الآونة كان يفتقر الضباط المدربين الأكفاء . قال الجنرال (فييجان) « كانت فرق الجيش جيدة ، ولو أن مظهرها لم ينعكس تماماً أولئك الأوربيين الذين تعودوا على مشاهدة الجندى الفرنسى أو الألماني بمظهره الفخم وهو يتعد أسلحته ، غير أن المهم حقيقة هو أن هذا الجيش قاتل جيداً وأحرز سلسلة طويلة من الانتصارات ، وصمد في وجه الهزائم ببشاط ، الأمر الذى يجعله يز هو مفتخراً بذلك كله ، ولا يجب أن يغيب عن ذهننا لمحد هذا الجيش وفخاره أن حكومة شارل العاشر فكرت في طلب معاوته عند ما جهزت حملتها ضد الجزائر . ولكن فرق الجيش (أو الجنود) لم يعرفوا ولم يريدوا أن يلموا ذلك المستوى الذى وصلت إليه الاداة التى في أيديهم ، فقد كتب الملازم فافيه Faviers في عام ١٨٣١ « أن الضابط التركي كان يعتقد أنه إنما ينقض شريعة أو عقداً إذا هو سمح لنفسه بأقل رغبة في الوقوف على معلومات ومعارف جديدة ، وكثيراً ما شاهد الإنسان بعض ضباط المشاة يرفضون بناء السير بخطوات منظمة ، بل كانوا يسرون كما يشاءون ، كما لو كانوا يتزهون على رأس الكتائب أو الطواير . وأما الفرسان فكان هناك كوكبات على الخيول مع ضباطهم مجهلون مبادئ الفروسية الأولية » . وكذلك قال الضابط (دى بفور دوتويل De Beaufort d'Hautpoul) في عام ١٨٣٥ « إن عناصر هذا الجيش طيبة جداً

ولكن لا يوجد قواد أو ضباط مثقفين ، وأما أعمار الصباط فيكادون لا يعرفون شيئاً ، وبالاختصار كما استمر الجنرال (فيجان) يقول كان الرئيس لا يقدر المرءوس (أى الخدى) ولا يشعر بحب نحوه أو اهتمام بأمره ، ومن الوجهة الأدبية كان الرئيس هو الذى يتبع لمرءوس بدلاً من أن يسبقه ، ويكون له في كل زمان ومكان قدوة حسنة ومثالا يحذى به ، وهذا كان أحد أسباب لضعف الذى يجب إظهاره ، لأنه كان من المتوقع فى آخر الأمر إذا احتق أولئك الذين أحيوا الجيش وأوجدوه أن يصبح هذا من العوامل التى تمرض جهودهم الجارة إلى العطب والتلف .

ومع ذلك ، ومهما يكن من أمر هذا القول ومبلعه من الصحة واقفاه فى بعض نواحيه مع ما ذهب اليه الجنرال (ديمنسكى) عندما انتقد الجيش المتصرف فى الشام ، ذلك الجيش الذى كان يسير حينئذ فى طريق الجدد والشهرة ، فقد أبلى هذا الجيش (أو النظام الجديد) بلاء حسناً فى جميع المعارك التى اشترك فيها بشهادة جميع المعاصرين . ومنهم أولئك الذين كانت نحدوهم فى الحقيقة الرغبة الصادقة عند توجيه انتقاداتهم ليصل الجيش إلى درجة الكمال التى ينشدها محمد على نفسه .

أما مصادر البحث فكثيرة متنوعة ومنها هذه الاشارات التى نجدها فى بعض كتابات المعاصرين . وأكثرها إشارات عابرة . بينما تذخر جميعها بأخبار الجيش فى عصر محمد على . ولذلك فقد اكتفينا بذكر المصادر التى تتصل مباشرة بالموضوع . وفيما عدا هذا نود أن نشير إلى الكتب العربية التى تناولت نشاط الجيش وتظيمه ، ولو أنها أغفلت كذلك ذكر البعثة لبولونية . ومن أهم هذه الكتب مؤلفات المرحوم الأمير عمر طوسن وهذه كثيرة . وكذلك مؤلف الأستاذ المؤرخ (الجبائى) عبد الرحمن زكى : (الجيش المصري فى عهد محمد على باشا الكبير . القاهرة ١٩٣٩) . ثم مؤلف زميلنا الباحث والمؤرخ الأستاذ الدكتور أحمد عزت عبد الكريم : (تاريخ التعليم فى عصر محمد على القاهرة ١٩٣٨) . وهذا سفر قيم

لاغى عن الرجوع إليه للوقوف على تاريخ المدارس التي أنشئت لتزويد الجيش
بالضباط والاختصاصيين في مختلف الفنون . وأما أهم المصادر الأجنبية فمنها :

- BENIS (ADAM GEORGES). — Une Mission Militaire Polonaise En Egypte
(2 vols). Caïre 1937.
- BORRING (J). — Report on Egypt and Candia. London 1840.
- CATTAUI (R). — Le Règne De Mohamed Aly D'après les
Archives Russes En Egypte. Tome II.
(Première Partie). Roma 1933.
- DOUIN (G), — Une mission militaire française auprès de
Mohamed Aly. Caïre 1923.
- MARMONT (MARÉCHAL). — Voyage du M. M. duc de Raguse etc. (4 vols)
Paris 1837.
- MARRO (G), — Il Corpo Epistolare Di Bernardus Drovetti.
(Volumo Primus). Roma 1940.
- VINGTRINIER. (A.) — Soliman. Pacha etc, Paris 1886.
- WRYGANI (LE GÉNÉRAL). — Histoire militaire de Mohammed Aly et
ses Fils. (2 vols.). Paris 1936.
- PLANAT. (J) — Histoire de la régénération de l'Egypte.
etc. Paris 1836.

نشأة الشعر الفارسي الإسلامي

بقلم

الدكتور إبراهيم أمين السواربي

إذا زعم العرب أن أول من قال الشعر بلسانهم هو « آدم » أبو البشر عند ما رثى ابنه هابيل ، وكذلك إبليس عندما تشقى من آدم وسلالته ^(١) ، فلا أقل من أن يزعم الفرس أن أول من قاله من بينهم هو ملكهم الفتي « بهرام » الذي تربي قبيل القرن الخامس الميلادي بين مناذرة الحيرة ، فاستطاع أن يتفقه في لغتهم العربية ، وأن يتفقه كذلك في كل ما كانوا يروونه من منظوم ومثنور . وزعم الفرس هذا طلي في ذاته ، فإدام الفرس قد وجدوا أن أشعارهم الفارسية الإسلامية تجري على غرار الشعر العربي ، فلا بأس من أن يزعموا أن أول من قالها رجل خبير باللغة العربية يستطيع أن يقول الشعر بلسان العرب . وأن يحاكيه أيضا بلغته الفارسية فيقول شعراً عربياً إذا شاء ، ويقول شعراً فارسياً إذا شاء ، ولن يكون ذلك الرجل الذي ملك القدرة على اللسانين

(١) انظر الطبري ، ج ١ ص ٧٢ صبح المظنة الحسينية ، وكذلك المعري ج ١ ص ٢٠ صبح المظنة البية وكذلك ص ٢٠ من « تذكرة الشعراء » لدولشاه السمرقندي طبع لندن سنة ١٩٠٠ والآيات التي نسبوها الى آدم في رثاء ابنه تبدأ بهذين البيتين المعروفين :

تغيرت البلاد ومن عليها	فوجه الأرض مضجع قبيح
تغير كل ذي طعم ولون	وقل بشاشة الوجه المليح
أما الآيات التي نسبوها الى إبليس فهي :	
تج عن البلاد وساكنيها	وها في الخلد ضاق بك النفس
وكننت بها وزوجك في قرار	وقلبك من أذى الدنيا صريح
فلم تنفك من كيدى ومكرى	الى أن فاك الثمن الريح
فلولا رحمة الجبار أضحي	بكفك من جان الخلد ربح

إلا « بهرام » ، فقد وردت الأخبار عنه بأنه « كان منقطع النظير في الملوك ،
جامعاً للآداب فصيحاً باللغات ، فكان يتكلم في يوم الحفل والاحتشاد بالعربية
وفي يوم العرض والأعطاء بالفارسية ، وفي مجلس العامة بالدرية ، وعند الضرب
بالصوالة بالفهلوية ، وفي الحرب بالتركية ، وفي الصيد بلزابلية ، وفي الذعة بالعربية
وفي الطب بالهندية ، وفي النجوم بالرومية ، وفي السفينة بالنبطية ، ومع النساء بالهروية »^(١) .

ومادام « بهرام » قد اشتهر بأنه قادر على الأنشاد بالعربية والفارسية ، فندسارع
الرواة بذكر أمثلة من أشعاره التي قالها في هاتين اللغتين ، حتى يؤيدوا بهذه
الأمثلة زعمهم الذي زعموه ، وحتى يؤكدوا أيضاً أن الشعر الفارسي لم يكن وليد
الشعر العربي في إسلامه ، بل كان أيضاً زميله وقرينه في جاهليته وسابق أيامه .

ومن طريف ما رووه من أمثلة أشعاره العربية هذان البيتان اللذان قالهما
عندما استقر به الملك فتقدم إليه جماعة من خواصه ينصحون له أن لا يدع أيام الشباب
تمر دون أن يختار خريذة فريدة يجعلها شريكاً لحياته ، ولكنه كان على ما يظهر ،
عازفاً عن الزواج مشغولاً بما عرف عنه من عرف وقصص ، فأجابهم بأنه ليس
له من جنس الملوك عديل ، ومن أجل ذلك فليس له إلى نيل المحال سبيل^(٢) :

يرومون زويحي من الكفو طلباً وملى من جسس الملوك عديل
أرى أن مثلي كالمحال وجوده وليس إلى نيل المحال سبيل

وكذلك حكى ابن خردادبه أن « عدى بن زيد » راوية الحيرة روى لبهرام
الآيات الآتية^(٣) :

لقد علم الأنام بكل أرض بأنهم قد انجحوا لي عيدا
ملكك ملوكهم وقتلت منهم عزيزهم المسود والمسودا

(١) انظر ص ٥٥٥ من « غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم » لنتعالي ، ص ١٠٠ روبرج

پاریس سنة ١٩٠٠

(٢) انظر ص ٢٠ ج ١ « لباب الألباب » لعمد عوفى طبع ليدن سنة ١٩٠٦

(٣) انظر ص ٥٥٦ من « غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم » .

وكنّت إذا تشاوس ملك أرض عبأت له الكتائب والجنودا
فيعطى المقادة أو أوافى به يشكو السلاسل والقيودا

وأنه أيضاً قال مفاخر^(١) :

أقول له لما فضضت جنوده كأنك لم تسمع بصولات بهرام
فأنى لحامى ملك فارس كله وما خير ملك لا يكون له حامى

وربما نسب الرواة لبهرام أبياتاً عربية أخرى غير هذه التى ذكرناها .
وربما ادعى « محمد عوفى » وهو أقدم كاتب لزاچم شعراء الفرس أنه رأى
ديوانه فى خزانة من خزانات الكتب فى بخارى ، وأنه حفظ منها بعض أشعاره
ونقل منها بعضها الآخر^(٢) ، ولكن من عجب أنهم حيناً أرادوا أن يذكروا أمثلة
أشعاره الفارسية لم يظفروا إلا بمثال واحد ، قوامه بيت واحد ، يجعله بعض الرواة
بشطره من مقولة « بهرام » بينما يروى البعض الآخر أن « بهرام » لم يقل منه
إلا شطره الأول ، وأما الشطرة الثانية فمن قول معشوقته « دلآرام » التى ورد
الخبر عنها أنها كانت فتاة جميلة تمتاز بالظرف والكياسة وجودة الطبع ، فاصطحبها
« بهرام » معه وخرج متصيداً فى يوم من الأيام ، وأبدى من ضروب الشجاعة
والبلاء ما يمكنه من صيد أسد كاسر ، فرح بصيده كثيراً ، فأخذ يترنم بكلمات
موزونة سمعها معشوقته « دلآرام » وكانت ذكية حادة الطبع تميزه فى كل مايقول ،
فأجازته هذه المرة بشطرة أخرى من شعر ، فكان من مجموع الشطرين
هذا البيت الفارسى الذى يروى على أكثر من وجه واحد^(٣) ، فأما شطره الأول
الذى قالها « بهرام » فهى :

منم آن ييل دمان ومنم آن شیر يله

ومعناها : أنا ذاك النيل الهائج ، وأنا ذاك الأسد الكاسر

(١) انظر ص ١٩ ج ١ « باب الأبواب » .

(٢) نفس المرجع والصحيفة

(٣) انظر ص ٢٩ من تذكرة الشعراء لدولتشاه طبع ليدن سنة ١٩٠٠ م

وأما شرطه الثانية التي قالتها « دلّارام » فهي :

نام بهرام ترا ویدرت بوجيله

ومعناها : واسمك بهرام وأبوك هو « أبو جيله » .

وقال بعض الرواة إن البيت بأجمعه من إنشاء « بهرام » وإليه قاله على سبيل
الفخر على هذا الوجه ^(١) :

منم آن شیر شه ومنم آن بیر یله منم آن بهرام کور ومنم آن بوجيله

ومعناه : أنا الأسد القاتل ، وأنا النمر الكاسر

أنا بهرام جور ، وأنا « أبو جيله »

والتكلف ظاهر في مثل هذه الروايات السقيمة المصطنعة ، وهي إن دلت على شيء
فإنما تدل على حقيقة بسيطة واحدة ذاعت بين القدماء ، هي أنهم عرفوا أن
« بهرام جور » اشتهر بين ملوك الساسانيين بأنه كان شاعراً ينظم القريض
وأن أشعاره قد ضاعت كلها كما ضاعت أشعار الساسانيين جميعاً ، فلا بأس عليهم
إذا اخترعوا الروايات المصطنعة والأشعار المنتحلة لأقامة دعواهم والتدليل
على قضايهم ؛ ويروى صاحب المعجم تأييداً لهذا الرأي ^(٢) : « انه رأى في بعض
كتب الفرس أن علماء عصر بهرام لم يعيوا عليه شيئاً من أخلاقه وأحواله
إلا قول الشعر ، فلما وصلته نوبة الملك واستقر له الحكم ، تقدم إليه الحكيم

(١) هذه هي رواية « غرر أخبار ملوك الفرس وسيم » ص ٥٥٧ . وهي تختلف عما
ورد في « باب الأبواب » ج ١ ص ٢٠ حيث ذكر هذا البيت بالنسبة الآتي :

منم آن شیر كله منم آن ییل یله نام من بهرام کور وکنیم بوجيله

ومعناه : أنا الأسد المفترس ، وأنا النمل الكاسر ، واسمى هو بهرام جور ، وكنت
هي أبو جيله . ثم المعجم في معانيه أشعار المعجم لشمس الدين محمد بن فيس الرازي فيورد هذا
البيت (ص ١٦٩) بالنسبة الآتي :

منم آن ییل دمان ومنم آن شیر یله نام من بهرام کور کنیم بوجيله

(٢) انظر المعجم ص ١٦٩

« آذرباد بن زرادستان » وقال له : إن إنشاء الشعر يعتبر من أكبر معائب الملوك وأدنى عاداتهم لأنه مبنى على الكذب والزور والمبالغة الفاحشة والغلو المفرط ، ومن أجل ذلك فقد أعرض عنه فلاسفة الأديان وذمموه . فامتنع بهرام جور بعد ذلك عن قول الشعر ولم يستمع إليه ونهى عنه أقاربه وذويه . . » .

فترة الانتقال :

ومن أسف أن مؤرخ الأدب إذا شاء أن يتعد عن مثل هذه الروايات المصطنعة والأشعار المنتحلة لا يستطيع أن يظفر بمثل واحد من الشعر الفارسي القديم الذي تعنى به الإيراويون قبل الإسلام على عهد الساسانيين أو من سبقهم من الدول الغابرة ، وربما كان السبب في ضياع هذه الأشعار راجعاً إلى سبب واحد هو الفتح الاسلامي لإيران ، فقد استتبع دخول الإسلام فيها أن اصطفت هذه الأمة الخالدة بصبغة عربية مفاجئة طغت على كل شيء حتى اتسعت الثغرة بين القديم والحديث ، فأخذ القديم يتقلص في سرعة ومججلة ، وأخذ الحديث يزحف بقضه وقضيضه ليأخذ مكان القديم الراحل والعيد الزائل . وليس عندي من شك في أن الضربة القاصمة التي منى بها الأدب الفارسي القديم بما اشتمل عليه من منظوم ومتنور إنما أصابته عند ما استبدل الفرس كتابهم البهلوية القديمة واستعاضوا عنها بالخط العربي وحروف الهجاء العربية ، فقد كان هذا التغير وحده كافياً لأن يسمى الحيل الجديد من الفرس تراثهم القديم ، وأن يعدوا أنفسهم بعد ذلك لشيء جديد ربما كان خيراً كله ، وربما كان شراً كله ، وربما كان وسطاً بين الخير والشر ، وهذا ما أزعج أننا مصادفوه في الشعر ، خاصة أثناء نشأته في القرنين الأولين من دخول الإسلام في إيران .

ولست أحب أن يفهم القارئ أنني أقصد بقولي هذا أن استبدال الكتابة البهلوية بالخط العربي كان سيئاً في توقف إنشاد الشعر الفارسي ، بل على العكس

من ذلك ظل الفرس يقولون شعرهم الذى اعتادوه ، وظلوا يتغنون بأغانهم
التي عرفوها ، وكل ما هنالك أن الصلة انقطعت بين القديم والجديد فلم يعودوا
يستطيعون قراءة القديم ، ولم يعد لهم من نهج يحتذونه في الشعر إلا ما جلبه الفتح
معه من شعر عربي ، فأخذوا يقلدونه ويحاكونه ويخضعون أعانيهم الأصلية لأساليبه
وطرق أدائه ، فكان لهم من تقليده ومحاكاته هذا الشعر الجديد الذى عرف
منذ ذلك الوقت بالشعر الفارسي الحديث ، أو الشعر الفارسي الاسلامي .

تطور الشعر الفارسي :

والشعر الفارسي ، أو الفارسي الاسلامي ، تمير بظلفونه على وجه التحديد
على ذلك النوع من الشعر الفارسي الذى صاغه الفرس في اللغة الفارسية التي نشأت
عقب الفتح العربي واعتناق الفرس للإسلام في بداية القرن الأول الهجري ،
وقد استمرت هذه اللغة مستعملة منذ ذلك الوقت حتى أيامنا هذه ، وأصابتها قليل
جداً من التغيير خلال القرون الثلاثة عشر الماضية بحيث نجد أن أقدم الآثار
الأدبية الفارسية لا تكاد تميز عن الآداب الفارسية المعاصرة إلا ببعض الخصائص
اللغوية المتعلقة بقليل من المفردات والأساليب .

وقصة تطور الشعر الفارسي القديم إلى شعر إسلامي حديث قصة ممتعة حقاً ،
فقد نستطيع أن نتصور أن الفتح الاسلامي لإيران لم يوقف الناس عن التحدث
بالفارسية ، ولم يمنعهم من إنشاء أشعارهم القديمة بالكيفية التي اعتادوها ، وليس
من شك في أن الناس ظلوا يتحدثون لغتهم ، وأن شعراءهم ظلوا ينشدون أشعارهم
كما كانوا يفعلون من قبل ، وكل ما هنالك أن اللغة الفارسية والأدب الفارسي امتعا
على الأقل طوال القرنين الأول والثاني الهجريين من أن يكونا لغة الخاصة
أو لغة الدولة وآدابها ، فأصبحت اللغة والأدب الفارسيين وهن شديد أثرهما إلى لغة
العامة وآداب العامة ، وأصبحت اللغة العربية وحدها هي لغة الدولة ولغة الأدب
ولغة السادة ولغة كل من يريد أن يتصل بهؤلاء السادة حياً فيهم أو تملقاً لهم .

والأمانة كثيرة على أن يحكم إيران ظلوا فترة طويلة لا يعترفون إلا بالعربية لغة لكل ما يصدر عنهم ، فقد روى نظام الملك في « سير الملوك » : « أنه منذ زمان الخلفاء الراشدين إلى أيام السلطان محمود الغزنوي كانت القوانين والأوامر والمنشورات تصدر بالعربية ، وكان استعمال الفارسية فيها يعتبر من أشنع العيوب ، واستمر الحال على ذلك إلى أيام عميد الملك أبي نصر الكندري الذي تولى الوزارة لألب أرسلان السلجوقي فأمر رجاله أن يصدروا القوانين والأحكام والأوامر باللغة الفارسية » .

ويروون أيضاً أن الأمير عبدالله بن طاهر كان في نيسابور يوماً فأحضر إليه شخص كتاباً وأراد أن يهديه له فلما سأله عن الكتاب قال هو قصة « وامق وعذرا » وأنها حكاية جميلة وضعها الحكماء لـ « كسرى أنوشيروان » فأمر رجاله أن يطرحوا الكتاب في النهر وأن يقوموا بحرق ما يوجد من كتب العجم والمجوس وقال لصاحب الكتاب عبارته الماثورة : « إنا أناس لا نقرأ إلا القرآن والحديث ولا نريد عنهما حولا ، وهذا الكتاب لا يفيدنا ، وهو من تأليف المجوس فهو مردود لدينا ^(١) » .

أصل الشعر العاصي :

وقد استطاعت الكتب العربية أن تحفظ لنا مثالين من هذا الشعر العاصي الذي كان سائداً في أنحاء إيران خلال القرنين الأول والثاني الهجريين ، أي في هذه الفترة المظلمة من تاريخ الشعر الفارسي ، حينما كان آخذاً في التطور والانتقال من جاهليته إلى إسلامه .

(١) انظر ص ٣٠ من كتاب « تذكرة الشعراء » لبولتشان ونص العبارة الفارسية كما يلي :

« ما عهد در آن حواجم میر از در آن وحديث پیغمبر جبری نمیجوایم ما را از نوع کتاب درکار نیست و این کتاب تألیف مغانست و بیش ما مردود است » .

ولاشك أن هذين المثالين ، على ما بهما من عيوب وهنات ، يؤكدان الفكرة التي ذهبنا إليها من أن الشعر الفارسي في هذين القرنين أصبح شعرا السوق والعوام يعبرون به عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، بينما أنفت منه طائفة الخاصة والمتفقيين ، لأن التيار الجديد الذي أتى مع العرب كان قد طواهم في طوقانه وشغلهم بحرياته فأخذوا يتحدثون بلغة ارب وينشدون الشعر على نسقهم ومنهاجهم .

أما أول هذين المثالين فقد رواه الاصفهاني في أغانيه^(١) وابن قتيبة في طبقاته^(٢) والجاحظ في بيانته^(٣) ، وخلاصته أن « عباد بن زياد » نصّب واليا على سجستان في أيام خلافة يزيد بن معاوية (٦٠ - ٦٤ هـ) فأراد الشاعر المعروف « يزيد ابن مفرغ الحميري » أن يذهب معه الى سجستان ، فلما علم بذلك عبيد الله بن زياد أشفق على أخيه عباد من محبة هذا الشاعر العاثر وأحس أن عاقبة هذه المصحة ان تكون إلا شرا لأن أحاه طريف ملول ، وهذا الشاعر تزق عجول . ولا بد أن تقع الفرقة بينهما فتنتهي إلى اللوم والهجاء والنفور . ولكن يزيد أصر على مصاحبة « عباد » فلم يبلغ الرفيقان سجستان إلا بعد أن فسد الأمر بينهما أثناء الطريق ، فقد كان عباد عظيم اللحية ، فعبثت الريح بها ودخلت فيها فنفشها ، ورأى الشاعر العاثر منظرها الكثر فمس في أذن رجل الى جنبه بيت من الشعر انقلت به لسانه فقال :

ألا ليت اللحي كانت حشيشا فتعلقها خيول المسلمين

فنقل الرجل هذا البيت إلى رفاقه ، فتضاحكوا به ونهامسوا فيما بينهم حتى بلغ البيت مسمع عباد فوقعت الموجدة في قلبه وأخذ يتحين الفرصة للإيقاع بهذا الشاعر الماجن الذي عبث ببلحيته خاصة ، وبلحي المسلمين عامة .

(١) انظر الأغاني ج ١٧ ص ٥٦

(٢) انظر طبقات الشعراء طبع ليدن ص ٢١٠

(٣) انظر البيان والبيان ج ١ ص ١٠٨ طبع مصر سنة ١٩٢٦ وكذلك « تاريخ

سيستان » ص ٩٦ طبع طهران سنة ١٣١٤ هـ . ش

فلما قدم «عباد» سجستان اشتغل بحروبه وخراجه عن شاعره ، ولم يد له يده
بشيء من العطاء حتى تكاثر عليه الدين وضيق عليه الغرماء ، فامتد لسانه بهجاء
عباد وذمه ، فأمر عباد رجاله أن يكبسوا بيته ثم سجنه بعض الوقت وأفرج عنه
بعد ذلك على أن يتوب ويرعوى .

والسك « ابن المفرغ » انتهز الفرصة وفر من سجستان إلى الشام وأخذ يتنقل
في ربوعها ، ويتول الشعر في هجاء عباد وآل زياد ، ويكتبه على الجدران في كل
خان ومكان ينزل به ، حتى تناقله الرواة والمسافرون ، وأشاعوه حتى ورد البصرة
ولهجت به الألسنة ، وقد أثارت أشعاره حفيظة آل زياد جميعاً وعلى الخصوص
عبيد الله بن زياد ، لما زال يتحين الفرص حتى قبض عليه عند « المنذر بن الجارود »
فأخذه إلى البصرة وسقاه نبذاً حلواً قد خلط معه الشرم فأسهل بطنه ، وطوف
به في المدينة على هذه الحال الشنيعة ، وقد قرنه بهرة وخنزيرة فجمل يسليح والصبيان
يتبعونه ويمشون به ويسألونه عن حاله قائلين له بالفارسية : « أين جيت ؟ »
فيجيبهم :

آبست. نبيذ است عصارات زيب است
سميه روسبيذ است

ومعنى هذه المقرات :

— انه ماء ، انه نبيذ ، وهو عصارات الزيب ، وسمية طاهرة فجرة . . . !!

وقد شاء الشاعر بهذه الشطرات أن أشيع روايتها بين الصبية فنظمها لهم
في لغتهم الفارسية البسيطة ، فجاءت أقرب ما تكون إلى لغة الأطفال التي لا تعرف
التكلف والتصنع . ولا شك أن هذه الشطرات قد شاعت في البصرة وتناقلها الناس
فيما بينهم ، فأما الأطفال فقد ظنوا أن « سمية » هي الخنزيرة التي يجرها لانه كان
يسمها بهذا الاسم ، وأما الرجال فقد عرفوا مكان التعريض الذي وشت به هذه
السمية وعرفوا أن الشاعر قد اتقى لنفسه بهذه الشطرات البسيطة الساذجة مما ناله
من شين وتعذيب على أيدي آل زياد .

وشبه به هذه الأسماء العامة ما ورد في المثل الثاني الذي رواه الطبري في تاريخه مرتين ،
مرة في حوادث سنة ثمان ومائة ، ومرة أخرى في حوادث سنة تسع عشرة ومائة .
والخبران ينصرفان الى غزوة « أسد بن عبد الله القسري » لبلاد « الختل » وكيف
رجع من هذه الغزوة مفلولا فتغنى عليه الصبية من أهل خراسان به هذه الشطرات
البسيطة التي تشتمل على قليل من المعنى وكثير من التشفي :

ازختلان آمدي برو تباه آمدي
يبدل فراز آمدي

ومعناها : لقد أقبلت من بلاد « الختل » وذهب الى هناك حيث أملت محط وعدت رعيدياً .
وقد ذكر الطبري هذه الواقعة مرة ثانية في حوادث سنة تسع عشرة ومائة
فعمام بعد حديث طويل عن غزوة « أسد بن عبد الله القسري » لحاقان صاحب
الترك : « وصبحوا ، أي الأتراك ، أسداً من الغد وذلك يوم الفطر فكادوا
يمنعونهم من الصلاة ، ثم انصرفوا ومضى أسد الى بلخ فسكر في مرجها حتى أتى
الشتاء ثم تفرق الناس في الدور ودخل المدينة ، ففي هذه الغزاة قيل له بالفارسية :

ازختلان آمديه برو تباه آمديه
آبار باز آمديه خشك تزار آمديه

ومعنى هذه الشطرات قريب من المعنى الذي تضمنته الشطرات التي وردت
في الخبر الأول ومؤداه :

— لقد عدت من بلاد الختل فاذهب الى هناك فقد عدت محطاً
— ولقد عدت نكدًا يائسًا ، وآتيئنا رذيلًا ناعسًا . . . ! !

وقارىء هذه الشطرات يحس إحساساً عميقاً أنها ليست من قبيل الأشعار
الفارسية التي اعتاد قراءتها في الأدب الفارسي ، بل هي نموذج فذ لما كان يقال
من أشعار العوام في خراسان منذ ما يقرب من ثلاثة عشر قرناً من الزمان ،
وربما يقوى في نفسه هذا الإحساس إذا لاحظ أن كلمة « آمدي » أو « آمديه »

التي وردت في نهاية هذه الشطرات لا تعتبر — وفقاً لقواعد العروض — قافية لها وإنما هي « ردیف » ما أكثر ما نصادفه في شعر العوام الذي يعرف في إيران حتى هذه الأيام باسم « تصنيف » .

هذه الفترات الفارسية التي وردت في المتالين السابقين تعتبر بغير شك أقدم أمثلة الشعر الفارسي التي بقيت لنا على مر الزمن ، ولا شك أن أشعاراً كثيرة أخرى على شاكلتها كانت رائجة في إيران في هذه الأزمنة النائية ولكن لم يقدر لأحد أن يسجلها فذهبت مع من قلها إلى حيث لا يرجى لها بعث أو نشور .

الشعر الفارسي الأدبي :

فلما اشتدت حركة الطموح الفارسي منذ أواخر القرن الثاني وبداية الثالث الهجري استطاع الفرس أن يرقوا ببلغتهم ثانية إلى مرتبة اللغات الأدبية التي يمكن أن تكون وعاءاً لشعر أدبي لا تنله الأنعام ولا تعافه الطبائع وأخذ حكام الولايات يشجعون الشعراء على قول الشعر الفارسي ، وربما لاموا الشاعر إذا أنشدهم شعراً عربياً لأنهم لم يعودوا يفهمونه أو لأن وعيهم القومي اشتد ونما بحيث لم يعودوا يتذوقون إلا ما هو فارسي خالص ، وأخذ كتاب التراجم بعد ذلك عندما بدأوا يسجلون الأشعار الفارسية يتسابقون في رواية الأخبار التي تصل بأول من قال الشعر الفارسي الأدبي فرووا لنا أخباراً مختلفة لا تخرج بهذا السابق المبرز عن واحد من الأسماء الأربعة الآتية :

١ — أبو العباس المروزي .

٢ — حنظلة البادغيسي .

٣ — ابن وصيف السجزي .

٤ — أبو حفص السفدي .

وربما أخطأ كتاب التراجم جميعاً في جعل الواحد من هؤلاء أسبق السابقين إلى قول الشعر الفارسي . ولكنهم ربما أحابوا بعض الحق إذا ادعوا أن شعر واحد من هؤلاء كان أسبق الأسماء إلى التسجيل والتدوين .

١ — أبو العباس المروزي :

يعتبر بعض أصحاب التراجم « أبا العباس المروزي » أول شاعر فارسي بعد الاسلام وقد قال بهذا الرأي « أبو هلال العسكري » المتوفى سنة ٣٩٥ هـ في كتابه « الأوائل » ونقله عنه فيما بعد كتاب التراجم العربية والفارسية . وروى السيوطي المتوفى سنة ٩١١ هـ في كتابه « الوسائل إلى معرفة الأوائل » : أن أول من نظم الشعر الفارسي أبو العباس جلود المروزي . وروى محمد عوفي في كتابه « باب الأبواب » الذي ألفه في بداية القرن السابع الهجري ما ترجمته :
« وعند ما جاء المأمون إلى مرو سنة ١٩٣ هـ كان في المدينة رجل من السادة اسمه العباس وكان بصيراً بدقائق اللغتين العربية والفارسية فقال شعراً بالفارسية في مدح المأمون مطالعه :

ای رسانیده بدولت فرق خود تا فرقدین
گسترانیده بحدود وفضل در عالم یدین
مر خلافت را تو شایسته چو مردم دیده را
دین یزدان را تو بایسته چو رخ را هر دو عین

ومنه اليتان التاليان :

کس برین منوال پیش ازمن جزین شعری نگفت
مر زبان پارسی را هست تا این نوع بین
لیک ازان گفتم من این مدحت ترا تا این لغت
گیرد از مدح وثنای حضرت توزیب وزین

(١) انظر ص ٢١ ج ١ « باب الأبواب » .

ومعنى هذه الآيات الأربعة :

- يا من . . . بسظمتك قد أوصلت مفرتك الى الفرقدين .
- ويا من . . . بمجودك وفضلك قد مددت اليدين .
- ان لزومك للخلافة واجب وجوب انسان العين لعين .
- وان لزومك لدين الله واجب وجوب المينين للحدين .
- لم يقل أحد قبلي شعراً على هذا النبع والمتوال .
- لأن الشعر الفارسي قبلي كان يختلف عن هذا النوع والمتال .
- ومن أجل ذلك فقد قلت فيك هذه المديحة ذات الرواء .
- حتى تزدان هذه اللغة بما أوجه لك من مدح وثناء .

ويستمر الخبر الذي يرويه اللباب فيقول : « إن المؤمن سمع هذه القصيدة فأجزل العطاء لقاتلها ووصله بألف دينار فلما علم بذلك أصحاب الفضل سجلوا فضله ولكن لم يقل أحد بعده شعراً بالفارسية حتى كانت أيام الطاهرين والصفاريين . فلما كانت أيام السامنيين ارتفع شأن الشعراء وظهر جملة من كبارهم » .

ويجمل « رضا قلي خان » وفاة عباس المروزي في سنة ٢٠٠ هـ ، ولكنه لا يخبرنا بالمصدر الذي استقى منه هذا الخبر ، وإن كان يمين هذا التاريخ جائزاً قريب الاحتمال .

والنقاد المحدثون وعلى رأسهم العلامة محمد عبد الوهاب القزويني^(١) والمستشرق براون^(٢) يرون أن آثار الوضع والانتحان ظاهرة في هذه الآيات وأن جميع القرائن تقطع بوضعها^(٣) ، ومن أقوى الأسباب التي أوردوها تدليلاً على انتحانها البيان التالي :

(١) كتب مقالة مبسطة في هذا الموضوع نشره جلال الدين هماني في الجزء الثاني من كتابه « تاريخ أدبيات إيران » طبع تبريز سنة ١٣٤٨ هـ .

(٢) انظر ص ٣٤٠ من كتابه « تاريخ الآداب الفارسية » الجزء الأول .

(٣) يمكن الاطلاع على أدلة الانتحال والرد عليها فيما كتبه جلال الدين هماني في الجزء الثاني من كتابه « تاريخ أدبيات إيران » .

(أولاً) أن القصيدة على وزن الرمل المثنى ، ومن غير الجائز أن يكون
الفرس قد صاغوا شعراً في هذا الوزن بعد وفاة الحليل بن أحمد واضح العروض
بثمانية عشر عاماً ، ومن المستبعد أن يوجد في خراسان ، هذه الولاية الثانية
في إيران ، شاعر استطاع أن يعدل الأوزان العربية . هذا التعديل السريع لينشد
قصيدة طويلة في بحر الرمل المثنى المقصور ، مع أن هذا التطور يستلزم عادة وقتاً
طويلاً يسير فيه سيره الطبيعي الوثيد .

(ثانياً) أن أول من نقل لنا هذه القصيدة هو « محمد عوفى » الذى ألف
كتابه « باب الألباب » حوالى سنة ٦١٧ هـ أي بعد موت المأمون بأكثر من
أربعمائة سنة . ولم نجد من تقدموا « عوفى » أو عاصروه مثل « رشيد الدين
الوطواط » صاحب « حقائق السحر » و « نظامى عروضى السمرقندى » صاحب
« چهار مقالة » و « شمس الفينس الرازى » صاحب « المعجم فى معايير أشعار
العجم » من تعرض لذكر قصة هذا المروزي ومدحه للمأمون .

٢ - منظر البادغيسى :

ويرى فريق آخر من أصحاب التراجم أن أول شاعر فرسى بقى لنا ذكره
مع أمثلة من شعره هو « حنظلة البادغيسى »
وقد اعتبره صاحب « باب الألباب » من جملة شعراء الظاهريين
(٢٠٥ - ٢٥٩ هـ) وكتب عنه النبذة التالية^{١١} :

« كان آل طاهر يمتازون بالكرم الزائد والجود الوافر ، ولكنهم لم يكونوا
يعتقدون فى اللغة الفارسية الدربة ، وقلما قال فيها أحد الشعراء شيئاً من الشعر ،
ولكن نشأ على عهده شاعر حلوا الكلام اسمه حنظلة من بلدة بادغيس ، كانت
ألفاظه فى حلاوتها شبيهة بماء الكوثر الزلال ، وكانت أشعاره فى طراوتها ورقها

(١١) انظر أصلها الفارسى فى « باب الألباب » ج ٢ ص ٢

كانها نسيم الشمال . ومن لطائف أشعاره هذان البيتان اللذان يليقان بترديد
المجامع وتشنيف المسامع :

يارم سپند اگر چه بر آتش همی فکند از بهر چشم تازسد مرورا گزند
أورا سپند و آتش ناید همی بکار باروی همچو آتش و باخال چون سپند
و معنی هذين البيتين بالمرية :

— ان جیپی یدیم وضع البخور علی جرات النار
حق لا تصیبه عین الحسود بشیء من الأذى والاضرار
— ولكن البخور والنار لا یفیدانه شیئاً من الأشياء
وهذا خاله شیبه بالبخور ، وهذا وجهه شیبه بالنار ذات الضیاء

أما صاحب « چهار مقاله »^(۱) فقد روى لنا قصة طريفة ورد بها ذكر
« حنظلة البادغيسى » على هذا النحو :

« سئل احمد بن عبد الله الخجستاني كيف وصل إلى إمارة خراسان ،
وقد كان مكارياً يسوق الحمير ؟ فقال : كنت يوماً في بادغيس فتناوت ديوان
حنظلة البادغيسى وأخذت أقرأ فيه حتى وصلت إلى هذين البيتين :

مهنری گر بکام شیر دراست تو خطر کن ز کام شیر بجوی
یا بزرگی وعز و نعمت و جاه یا چو مردانت مرگ رویاروی
و معناهما بالمرية :

— اذا كانت العظمة في حاق أسد كاسر
بجاهد وخذها من حلقه وان اشتدت المخاطر
— فاما وصلت الى المطمة والعز والنعمة والجاه
وأما مت كالرجال وودعت الحياء . . . !

ونمضي القصة فتروى لنا أن هذين البيتين أنارا في « الخجستاني » كثيراً
من الحماسة والحمية بحيث أسرع إلى بيع حميره واشترى بئمنها خيولا ثم رحل
عن وطنه والتحق بخدمة « علي بن الليث » حتى وصل إلى إمارة خراسان .

(۱) اطر چهار مقاله طبع لیدن ص ۲۶

والروى عن « أحمد بن عبد الله الخجستاني » أنه قتل على أيدي غلمانه في بسابور في سنة ٢٦٨ هـ كما جاء في تاريخ ابن الأثير وأنه كان من أصحاب محمد بن طاهر (٢٤٨ - ٢٥٩ هـ) ثم النحوي في سنة ٢٥٩ هـ بعمره بن الليث مؤسس الدولة الصفارية ، وعلى ذلك يتعين أن يكون « حنظلة البادغيسي » قد عاش في النصف الأول من القرن الثالث قبل وصول الخجستاني إلى إمارة خراسان وإذا صح ذلك فهذا دليل على وجود هذا النوع من أشعاره في خراسان وما وراء النهر منذ بداية القرن الثالث الهجري .

ويجب ألا ننسى أن قصة « الخجستاني » هذه ونمثلة بأبيات « حنظلة » مروية بنصها في كتاب « تاريخ كريد » ولكنها منسوبة إلى « سامان » جد السامانيين ، ويستبعد الأستاذ محمد عبد الوهاب القزويني أن يكون « سامان » قد تمثل بأبيات حنظلة ، لأن سامان عاش قبل عصر المأمون ببعض الوقت ، بينما المعروف عن حنظلة أنه عاش أيام المأمون وكان شاعراً ينشد الشعر أيام الطاهريين .

وصاحب « مجمع الفصحاء » يجعل وفاة حنظلة في سنة ٢١٩ هـ ، ويجعلها غيره في السنة التالية دون أن يستند إلى دليل قاطع أو برهان ناسع .

٣ - ابن وصيف السجزي :

وفي اعتقاد جماعة آخرين من النقاد أن أول قائل لأشعر الفارسي بعد الإسلام ذوّنت أشعاره وضبطت وزناً هو « محمد ابن الوصيف السجزي » الذي عاش في النصف الأخير من القرن الثالث الهجري واشتغل كاتباً ليعقوب وعمرو ولدي ليث الصفار .

واعتمادهم فيما ذهبوا إليه هو كتاب « تاريخ سيستان »^(١) الذي لا يعرف له مؤلف وإن كانت جملة من القراء تدل على أنه من تواليف أواخر القرن السابع

(١) طبع هذا الكتاب في طهرات سنة ١٣١٤ هـ . ش . وتام على تصحيحه ملاك الشعراء بهار

المجری ، فهذا الكتاب يقول صراحة إن « ابن الوصيف » هو أول شاعر فارسی بعد الاسلام وفيما يلي ترجمة عبارته :

« وكان الشعراء يقولون الشعر بالعربية ليعقوب بن الليث ولم يكن له علم بهذه اللغة ومن أجل ذلك فلم يكن يفهم أشعارهم ، وكان محمد بن الوصيف كاتب رسائله وكان خيراً بالآداب العالية ، فقال له يعقوب في يوم من الأيام : لم يقول لي الشعراء شيئاً لا أفهمه . . . ؟ ! فأخذ محمد بن الوصيف بعد ذلك يقول الشعر بالفارسية في بلاد العجم ولم يسبقه إليه أحد » .

ويستمر هذا النص^(١) فيقول : « أنه عندما تمكن يعقوب من قتل « رتييل » ملك كابل و « عمار الخارجي » هناك محمد بن الوصيف بقصيدة فارسية قال فيها :

أي أميريكه أميران جهان خاص وعام بنده وچاكر ومولای وسك بندو غلام
ازلی خطی ذرلوح كه ملكی بدهيد به ابی يوسف يعقوب بن الليث هام
بسام آمد رتييل ولتی خورد بلك لتره شد لشكر رتييل وها كشت كننام
لمن الملك به خواندی تو أميرای يقين با قليل الفته كت داد درآن لشكر كام
عمر عمار ترا خواست وزو كشت بری تیغ تو كورد میانجی بمان دد و دام
عمر او نزد تو آمد كه توجون نوح بزی در آكار تن او ، سراو باب طعام
ومعنى هذه الأيات بالعربية :

— أيها الأمير . . . لقد أضحي أمراء العالم أجمعين
من مواليك وخدامك وعبيدك وغلمانك الطمحين
— فيارب . . . اجعل له في ألواح الملك خطأً أزلياً
واعطه الى الهام ابني يوسف يعقوب بن الليث
— ولقد جاءك بسام (٢) خاضعاً كما انحطم على يدك « رتييل » (٣)
تمزق جيشه اربا اربا وتهدمت بلاده ومبانيه
— فيا أيها الأمير . . . اقرأ آية « لمن الملك » وآية « قليل الفته » فقد حقق الله
رغبتك ونصرك على ذلك الجيش اللجب

(١) انظر تاريخ سيستان ص ٢١٠

(٢) كان بسام من الخارجيين على يقرب ولكنه اصطالح معه وأصبح أديبا يقول الشعر .

(٣) رتييل : هو ملك كابل .

... ولقد طلبت عن « عمار » ... (١) قبراً من جانيه

وأصبح بينك قطعاً لكل ألف ووحش

— ولقد انقضى عمره على أبوابك ... أمش أنت كما عاش نوح

وأما هو فحسه أن يكون حده على باب « آكار » ورأسه على باب الطمام (٢)

والحادثة التي أشار إليها « ابن الوصف » في هذه الآيات وقعت في سنة ٢٥٣ هـ عندما فرغ يعقوب من أمر « رآيل » ملك كابل وقتل عماراً الخارجي وتوجه بعد ذلك إلى مدينة « هراة » وكانت في أيدي الطاهريين فاستولى عليها وغلب الأمير محمداً الطاهري .

ويستفاد أيضاً مما ورد في « تاريخ سيستان » أن هذا الشاعر بقي على قيد الحياة مدة بعد وفاة يعقوب (سنة ٢٦٥ هـ) وأنه قال شعراً فارسياً في سنة ٢٨٣ هـ بخصوص مقتل « رافع بن هرثة » وأنه قال كذلك شعراً في سنة ٢٨٧ هـ وأرسله إلى « عمرو بن الليث الصفار » وكان قد وقع في ذلك الوقت أسيراً في يد الأمير اسماعيل الساماني ، كما قال أشعاراً كثيرة بعد ذلك رثى بها الضيف الذي أصاب آل الصفار ، وهذه الأشعار جميعها مذكورة في صفحات متفرقة من هذا الكتاب (٣)

٤ — أبو حفص السبغري :

وبعض كتاب التراجم والشعر ينسبون أقدم الأشعار الفارسية إلى « أبي حفص الحكيم بن أحوص السبغري السمرقندي » وقد ورد في كتاب المعجم لشمس الدين محمد بن قيس الرازي (٤) « أنه أول من قال الشعر الفارسي وكان من سفد سمرقند عارفاً بصناعة الموسيقى وقد ذكره أبو نصر الفارابي المتوفى سنة ٣٣٩ هـ في كتابه فقال : « إنه كان يضرب على آلة موسيقية تعرف باسم الـ « شهرود » ولم يستطع أحد من بعده أن يضرب على هذه الآلة »

(١) هو عمار الخارجي .

(٢) « درآكار » و « باب الطمام » بوابتان لمدينة سمرقند التي كانت تسمى زرج .

(٣) ارجع إلى « تاريخ سيستان » ص ٢١١ و ٢٥٣ و ٢٦٠ و ٢٨٦

(٤) انظر ص ١٧٠ من المعجم طبع بيروت سنة ١٩٠٩

وقد ذكر ذلك الكتاب أنه كان على قيد الحياة سنة ٣٠٠ هـ ونسب إليه قول
البيت المعروف :

آهوى كوهى در دشت چگونه دوزدا يار ندارد بى يار چگونه رودا
ومعناه :

— كيف يستطيع الغزال الجبل أن يرتع في الصحراء
ولا صاحب له ولا أنيس فكيف يستطيع أن يرحل في هناء ...

فاذا صحت رواية « المعجم » فإن أبا حفص يعتبر من رجال القرن الثالث
الهجرى وربما كان معاصراً لابن وصيف السجزي ، ولكنه على أغلب الظنون
متأخر عن حفظه البادغيسى ، ويتفق بذلك أن تعتبر أشعاره أقدم الأشعار الفارسية
لأن « الرودكى » شاعر السامانيين المعروف عاش في نفس الوقت ومات بعده
بقليل في سنة ٣٢٩ هـ كما أن شعراء الدولتين الطاهرية والصفارية يعتبرون ،
على قلتهم ، أسبق منه زمناً وأولى منه بمكان الأسبقية والتقدم .

هذه هى بواكير الشعر الفارسى وهى كما تبدو لنا قليلة متواضعة ولكنها
كبيرة الدلالة على أن الحركة الأدبية فى إيران أخذت تستكمل أسبابها
على عهد الطاهريين والصفاريين بحيث إذا طلعت علينا شمس الدولة السامانية
(٢٦١ — ٣٨٩ هـ) وجدنا أن صاحب الباب يذكر من شعرائهم الذين قالوا
الشعر بالفارسية ثمانية وعشرين شاعراً ، كان من بينهم أربعة شعراء ممن يوصفون
بأنهم من ذوى اللسانين أى ممن يحيدون النظم بالعربية والفارسية ، وكان على رأسهم
الشاعر الكبير « أبو عبد الله الرودكى » الذى يعتبر بحق « أبا الشعر الفارسى »
وأول الجهابذة من أنشدوه .

من اللهجات اليمنية الحديثة

لاركنور خليل يحيى نامى

أرسلت جامعة فؤاد الأول في سنة ١٩٣٦ بثة علمية إلى جنوب بلاد العرب وكنت أحد أعضاء هذه البثة ، لأقوم بجمع النقوش العربية الجنوبية واللهجات اليمنية الحديثة . وقد جمعت بعض النقوش القديمة ودرستها في مصر وألمانيا ، ثم قدمت هذه الدراسة إلى كلية الآداب في سنة ١٩٣٩ فتمتحنى عليها إجازة الدكتوراه ونشرتها إدارة البعثات في سنة ١٩٤٣ تحت اسم « نشر نقوش سامية قديمة من جنوب بلاد العرب وشرحها » ولم تنح لي الفرصة لجمع نصوص شعبية عديدة تساعدني على دراسة هذه اللهجات دراسة علمية واسعة ، وذلك لأسباب عدة ، منها أننا لم نقض في ربوع اليمن زمناً طويلاً نستطيع فيه أن نختلط بالشعب اختلاطاً تاماً لنجمع منه نصوصاً عديدة كاملة ، كما أننا لم نكون مزودين بالآلات العلمية الخاصة بالتسجيل وغيره كما كنا نحب ذلك ونصبو إليه .

وقد زودني بعض اليمنيين الأفاضل ببعض النصوص الشعبية التي قد تمثل لهجات بعض الأماكن التي مررت بها ، كما جمعت من أفواه سكان تلك الأماكن كثيراً من الاصطلاحات والمفردات الشعبية . وبين هذه النصوص السالفة الذكر نصان زودني بهما أحدهما إلى قرية « التربة » بجزلة « ذبحان » في قضاء « الحجرية » بلواء « تمز » ، وقد أخبرني صاحب هذين النصين بأنهما يمثلان لهجة « التربة » وما يجاورها من « ذبحان » و « أحكوم » و « المقاطرة » و « السجيشة » .

النص الأول

وَرَجَالٌ سَمِعَ وَخَفَرُ لَجُولَى شَخْبَرِكَ خَيْرِكَ حِيدَرِهِ ، قَاجَرَبَتُو الدَّهْرَ لَحْمًا
يَصْلَعُ رَأْسِي . وَلَا تَصْدَقْ بَشِ أَوْلَانِ إِلَى يَهْرِجُو وَيَقْلَعُو بِالْكَذِبِ . لَحْمًا كُنَّا
زَغَارِ أَيَّامِ الْقَبِيلَةِ كَانَ مَحَا تَسْكِيشَ يَسْرَحَ وَحَدُو وَحَدَدُو لَحْمًا يَعِيقُ لَوَالِيدِ الْفَرِيَةِ
كَرَّهُ وَحَدَهُ . وَجَزَعُو وَقَامُ شَغْمُهُ نَابِلِينَ الْبَنَادِقِ . تَذَرِي لِمَوْ؟ خِينًا يَكُونُ وَاحِدُ
غَرِيمٍ مَعَهُ مَكْتَمُهُ ، وَيَهْتِ جَنَابُهُ وَيَشْفَقُهُ رِصَاصُهُ وَيَسْكُرُ بِهِ .
وَلَا جَزَعُ حَمُولِ هَاشُوهِ وَالْجَازِعُ يَسْلُبُو أَدَاتُو . وَلَا خَفَرُو وَعَشِيهِ نَوَارِهِ
لَا صِي رَمَوْ عَلَى وَشَدَتْ حَوْ بَقْلَصِهِ . وَكُنَّا نَتَرَامِي مِنْ مَتَرَسٍ لَا مَتَرَسٍ . وَأَمَدٌ ذَلَّخَتْ
وَقَابُو دَوْلَةَ الْإِمَامِ إِلَى سَبَرٍ لَنَا مَاذَا الْعَامِلُ الْحَلَالِي الرَّحِيمُ اللَّهُ يَخْلُوهُ مَا عَابُوسَ مِنَّا
ذَلِكَ الشَّيْءُ شَيْ . إِنْ تَلَطَّ صَمِيلٌ بَدَلَ الْبَنْدِقِ وَالْجَرْدَةِ وَجَزَعُ تَبْرَعٍ مَحَا يَجْزَمُشْ
يَعْرِضُكَ ، وَحُكْمُ الشَّرِيعَةِ يَطْرِمُ طَرْمَ . وَالرَّغْوَى لَحْمًا يَشَا بَخْرُ الْإِمَامِ يُجَاوِبُو
أَمَدٌ وَحُكْمَانَا مَا يَهْمُشُ التَّلْخُمَةُ وَالتَّرْجَامُ .

التعليقات

و = ياء المنادى وهي مضمومة بضمة مائلة ولم اسمعها إلا في قرية « الزُّبَّة »
كما سمعتم يستعملون أيضاً ياء المنادى — وو للتثنية والإغراء .
رجال = رجل

كذلك سمعها في « ناعط » ، ويقولون في « الخا » رجال بكسر الراء
وتضعيف الجيم والجمع رجال من غير تضعيف الجيم ، وكذلك في شمال « الحديد »
ولهجة « الزرائق » والجمع رجاله بفتح الراء وتضعيف الجيم .

حَنَرَ = أَنْظَرَ

حَنَرَ في مدينة « تعز » وقرية « التربة » معناها نَظَرَ . وجاء في القاموس المحيط ج ٢ ص ٣ ما يلي : الحَنَرَ تحديد النظر . وكذلك في شرح القاموس ج ٣ ص ١٣٣ وقد حَنَرَهُ حَنَرًا إذا أَحَدَ النظر إليه اهـ . وفي القاموس المحيط ج ٢ ص ٦ ما يلي : والهندورة بكسر الحاء وضم الدال ، والحندير والحندارة والحندور والحنديرة بكسر هـن الحديقة . وجاء في ص ١٤ من هذا الجزء : رجل حنادر العين حديد النظر والهندورة في ح د ر .

الجُولُ = إلى مكان . إلى

جول في « الحجرية » معناه مكان . والجول في « ضعاء » كما سمعت هو آنية الزهور . وفي لغة القبائل المجاورة لصنعاء الجُول هو جدار البئر . وفي حضر موت الجُول هو السهل أو الأرض المستوية . وفي لسان العرب ج ٣ ص ١٤٠ ما يلي : الجول والجال والجول الأخيرة عن كراع ناحية البئر والقبر والبحر وجانبها . والجول بالضم جدار البئر ، قال أبو عبيدة وهو كل ناحية من نواحي البئر إلى أعلاها من أسفلها . . . وقيل جول القبر ما حوله . . . اهـ

وقد وردت كلمة جول في النقوش الميمنية وقد فسرهما استاذ رودو كوناكس ب : من ضمن . داخلية في . مدرجة في . وهذا التفسير قريب من معنى جول = مكان في الحجرية ، ومن قول أبي عبيدة في أنه هو كل ناحية من نواحي البئر . كذلك جاءت في النقوش السبئية ومعناها ملك .

سَخِرْكَ = سَخِرْكَ .

تستخدم الشين كثيراً في لواء تمز والتهامة للدلالة على الاستقبال وسمعتهم يقولون في صنعاء شافوك كما سمعتهم يقولون أيضاً ستصل كذلك في دار أعلى ببلاد أرحب . ويقولون أيضاً في صنعاء حصل وعنسير في معنى ستصل وعنسير وتستخدم الأخيرة كذلك في بيت حميد بوادع شرع وهي من بلاد أرحب .

خَيْر حِيدْرَه = صديقك حِيدْرَه .

تستخدم كلمة خير في معنى صديق أو رفيق في كل بلاد اليمن تقريباً . وفي لغة جمر : خَبَر = ضم ، أَشْرَكَ وفي العبرية حَابَر = صديق أو رفيق ، حَبَر = ضم . وصل ، اتحد . وفي اللغة السريانية حَبَر = صاحب ، حَبْرًا = صاحب . صديق . قَا حَبْرَبُو = قد جربت .

تستخدم قا = قد كثيراً في الحجازية خصوصاً في الجبل الاسمية فقد سمعتهم يقولون : قانا أقولك من أول = قد أنا أقول لك من قبل = قد قلت لك دائماً من قبل ، وقابو دولة الإمام = وقده دولة الإمام = وفيه دولة الإمام ، وقام شغمه = وقدهم جماعة = وهم جماعة ، وآذ كن قهون = أولئك قدهم = أولئك هم . كما تستخدم الفاف بدون مد مثل فجزعته = قد سرتبه ، وقو = قدهو . كذلك تستخدم قد في الحجازية كاملة بدون حذف الدال فسمعتهم يقولون قَدَحْنَا = قد نحن ، قَدُهُون = قدهم ، ولقدك = وإذا قد أنت = وإذا أنت . كما سمعتهم يقولون في صنعاء : قدو عالي أو قد علي = قد هو صعد - قد صعد ، نحى قدالك = نحى عندك أو لديك . وسمعتهم يقولون أيضاً في بيت حميد بوادي شرع : قدو مروس = قدهو مرتفع = قد ارتفع ، قدى

كاملة = قد هي كاملة = هي كاملة وتنطق القاف قافاً في اليمين السفلى وتنطق
جافاً في اليمين العليا والفاصل بينهما هو جبال سُمَاوِيَّة .

لَحْمًا = لَحِينًا = حتى . إلى أن --- وسمعتهم يقولون في صنعاء لَحْنًا .
ولا تصدق بشئ = ولا تصدق بشيء = ولا تصدق .
أولان = هؤلاء .

ويقولون أيضاً في قرية التربة آذان = هؤلاء ، في اخاهاذن ، في حبس
ذيلًا zela بمدة مائة ليلاء وكذلك في شمال الحديدة ولهجة الزرائق كما يقولون
أيضاً دول ، في صنعاء هاذولاً ، في ناعط هَوْلًا وهاوليَّه .
أدوات الإشارة في الحجرية هي كما يلي : آذا = هذا ، آذه = هذه ،
آذان — هؤلاء ، آذنك ، آذكى ، آذكُن — أولئك ، أونَا = هنا ،
أونَاك = هناك .

والصائى هي كما يلي : هَوُ ، هي ، هون = هم ولماجد أيضاً ، هين hen =
هن ، أتون anten — أنتم ، أتين autén = أنتن ، أنا ، نحنا ،
إحنا = نحن .

إلى = التين .

وتستعمل أيضاً لمفرد ويقولون إلى عندك = الذى عندك أو ما عندك .
وينطقونها في شمال الحديدة ولهجة الزرائق بفتح الهمزة أى إلى .

يهرجو = يتحدثون .

وقد سمعتها في الحديدة وصنعاء في هذا المبنى أيضاً . وفي القاموس المحيط ج ١
ص ٢١١ ما يلي : هرج في الحديث أفاض وأكثر أو خلط فيه .

يَقُولُو = يَكْذِبُونَ .

وكذلك نستخدم في معنى يتشاجر كما سمعتم يقولون ذلك . وفي القاموس المحيط في مادة قل ع ما يلي : كشداد الكذاب والساعي إلى السلطان بالباطل .

لَمَّا كُنَّا زَغَار = لَمَّا كُنَّا صَفَارًا .

وكذلك يقولون زغنين وفي صنعاء زغير ، والجمع أزعار وزغار .

الْقَبِيلَةُ = الْفَوْضَى وَالْاضْطِرَاب .

من الجائز أن هذه الكلمة مشتقة من قبائل أى أيام القبائل حيث لم تكن في البلاد اليمنية حكومة موحدة ولا سلطان ، بل كانت البلاد خاضعة لحكم القبائل المستقلة باقظايعانها وذلك في أيام حكم الأتراك قبل أن يستقل جلالة الإمام يحيى حميد الدين بلاد اليمن وبوحدها وبخضوعها لسلطانه ويقضى على نظام القبائل الاقطاعى وعلى حروبهم التى كان يشنها البعض على البعض الآخر فى ذلك العهد لذلك اشتقت اللفظة من القبائل للدلالة على الفوضى والاضطراب اللذان كانا سائدين فى أيام ذلك العهد .

مَحَايَسَكَيْش = مَا أَحَدٌ يَسْتَطِيعُ .

وَحَدُو وَحَدَدُو = وَحْدَهُ مُتَفَرِّدًا .

سَبَقَ = يَدْعُو -- وفى القاموس المحيط ج ٣ ص ٢٦٣ ما يلي :

عَيْقٌ تَمِيقًا صَوْتٌ .

لَوَالِدٌ = لِأَوْلَادٍ .

كَرَهُ وَحْدَهُ = مَرَّةً وَاحِدَةً = جَمِيعًا .

شغفه = جاعة .

نابلين = مسلحين .

تدرى لمو = تدرى لما هو = أتدرى لماذا أو لما هذا .

خينا = ربما .

غريم معه = عدو له .

مُكْتَمَلَه = (مكتمن له) = كامن له .

يهت = يهدد جنابه = يفاجؤه .

قالوا الى في قرية الزبة إن معنى يهت هو يجرى أو يعدو . وليكن أظن أن معناها

هو يهدد . وكثيرا ما سمعهم يقلبون الدال تاء في كل بلاد اليمن تقريبا فيقولون :

يوم الدين — يوم التين ، الديانة = التيانة ، الديك = التيك . . الخ .

يشققه = يضربه .

يكرع به = برى به .

ولا = وإذا .

هاشوه = أخذوه . سلوه — وفي الفاموس المحيط ج ٢ ص ٢٩٢ ما يلي :

المهاوش ما غصب وسرق .

نواره لاصى — سراجة مضى .

وسمعهم في الحجرية يقولون : لصى يلصى — أسرج السراج . وفي الفاموس

المحيط ج ٢ ص ٣١٥ ما يلي : الاوص الملح من خلل باب ونحوه .

شنتحو بقلصة = كسروا زجاج سراجهم .

وأمد ذلحت = وأما الآن . وأما في هذا الحين .

من الجائز أن أصل هذا التركيب هو : وأما مدة ذا الحين ثم أمدغمت أما في ميم
مدة وحذفت التاء النهائية لمشايتها للدال فصارت أمد — وقد سمعت ذلحت =
الآن في الحجرية والحما والحديدة وضعاء وناعط .

سبر = أرسل .

وفي القاموس المحيط ج ٢ ص ٤٨ مايلي : وسفره تسفيراً أرسله إلى السفر .
والنار ألهبا — وقد سمعهم يقولون في تعز وفي بعض بلاد اليمن وقت سبرت نار
وقهوة = وقت ألهبت ناراً وعملت قهوة .

باذا = بهذا .

قلت هاء هذا إلى ألف ممدودة مثل آذاك الموجودة في هذا النص
ومعناها هناك .

الله يخلوه = الله يقيه .

ما عابوس = ما عاد به . لم يبق به .

وتستخدم عاد في جنوب بلاد العرب للدلالة على الحال والاستقبال مثل :
وعاد هون مقبلوش علينا = وهم لم يختلفوا معنا . وسمعهم يقولون في حضرموت :
عادي = أنا باقي . وعادهم = هم باقون . كما تستعمل عاد أيضاً في قرية التربة
في معنى قد مثل وعادحنا بدينا = وقد بدأنا وكذلك في حضرموت كما سمعت مثل
عاد خرجنا = قد خرجنا .

وتحذف دال عاد كما في هذا النص وكما في عنسير = سنسير . كما تستعمل
الاستفهام مثل عرحت = هل رحت .

مِنَ ذَاكَ = من أذاك وأصلها من آذاك = من هذاك . وقد سمعهم
في بعض بلاد اليمن يقولون مناذا = من هذا .
اتعلط = تسليح .

صميل = عصا .

الجرده = السيف .

وَجَزَعِ تَبَرَّغْ = وأمض أو إذهب تأمن .

محاجز مش يتعرضك = ما أحد يستطيع أن يتعرضك .

حكم الثريمة يطرم طرم = عم حكم الثريمة عموماً .

وفي القاموس المحيط ج ٤ ص ١٢١ ما يلي : طَرِمَ الماءُ خُبْتُ وعَرَمَضَ
والشيء طَبُقَ .

الرعوى = المزارع .

لِهَا يَشَاءُ = (لِحِينَا يَشَاءُ) = إذا أراد .

يجأوبو أمد = يجأوبه سريعاً أو في الحين .

ما بهمش التلخمه والتزرجام = ما بهم الكبير والاستهزاء .

وفي القاموس المحيط في مادة ل خ م ما يلي : كهمة الثقيل الجيس . والله أعلم .

النص الثاني

عَرَحْتُ تَنْدِي الْأَنْوَارِ مِنْ عِنْدِ الدَّرْعَاشِ لَجَلِ تَسْرِحِ تَدْمِيلِ وَمَحْرِ الْحَوْلِ ،
وَلَهْوَنِ شَحْتَاوِ دَمَلِ خَيْرَاتِ شَطْلَعِ أَنَا وَأَنْتَ لَعْنِدَابِ زَائِدِ خَيْنَا شِسْتَحِي
مَتَا كَرِهَ ، وَقَدَحْنَا شَرْجِعَ بِمُقَضَّاتِ غَرَضِ .

وَإِذَا كُنَّ الْقَبَائِلُ شُنْحَاكِيْنَ بِكُلِّ خُبَارِهِ وَعَادَ هَوْنُ مَقْتَلِبُوشِ عَلَيْنَا . وَالذِّمَّةُ
آذَهُ خَلَّى الشَّاقِيَّ وَإِذَا الَّذِي جَنْبُكَ يَحْلُسُنُهُ حَتَّى بِخَارِيْبِ مَعْبُوشِ طَافَهُ لِلْسَّرْحِ
وَالرُّوحِ ، وَعَادَحْنَا بِدَيْنَا نَسَكَةَ الشُّغَاةِ مَوْشِ كُلِّ سَاعَةِ مَهْرِهِ . وَالْأَكْمِيدُ عَلَى الزَّعَافِ
وَلِكَيْمِهِ خَلَّهْنَ أَوَّلَ يَفْرَزُو الْحَمْلِ وَيَلْقَطُو سَيْرَ اللَّهَائِمِ مِنَ الزَّرْبِيعِ إِلَى عَادِ هَوْنِ
زُغْتَيْنِ . وَالْحَذَرُ نَحْلَى الَّذِي مَوْطٍ يُخْرِيشُو كَمِشِيَتُو عِنْدَنَا نَاسٌ مَنُشِ حَقَّ الْخَرْبِشَةِ .
وَلَيْتَ أَشْتَنَّمُ حَاجَهُ خَلَى الْمِفْتَاحَ بِالْأَدْرَوَانِ وَأَنَا وَاللَّهِ يَا أَبَا عَلِيكَ بِالَّذِي تَشَهُ .

هِيَ أَا كَهْ لِمُؤَذِّنِ يَتَوَحَّرُو عَلَيْنَا قَدْ هَوْنُ يَفْرَشِيَشُو بِكُلِّ وَاحِدٍ مَا سَلَمَشِ عَلَيْهِنِ
وَاحِدٌ ، وَلَقَلَّ لَهُوْنٌ لِمَوْعَلَى ذِهِ قَالُو أَا كَهْ مَتَحَاشِ مَرْبُوطِينَ بِبُوطَتِكَ ، اللَّهُ نَحْلَى
بِالْعَاقِلِ صَمِيهِهِ مَمْدُودِ سَعِ الْبَلَايَا فَمَجْزُ كَمَنْ عَاصِرِ زَيْهِ . مَا عَادَ إِلَّا بِأَقِينِكَ يَابْنَ الْكَيْمِهِ
وَلَقَدْ كُنَّا بَنَى عَلَى اخْرَاجِ الْخَبْرَانَا شَرَفِي لَكَ لِمَضْرِبَتِكُنْ يَحْفَى رَجُلَكَ لَوْ مَا تَلَحَّجْ .
مَشِ قِمَامِي تَحْسِبْنِي مَكَلَفَ ، وَالْفَشْرَةُ مَشْتَفَعُكَشِ ، فَجَزِيْعُهُ عَلَى الْأَوَّلِ وَالْآمَانِ ،
وَاللَّهِ مَا مَعَكَ إِلَّا مِرَافِقِي وَسَيِّدِي حَسَنِ ، وَالْأَخْرَجْتَنِي فَارِسًا لِفَارِسِ وَالْمَعْوَارِ
دُجَاهِنَا . وَشَرِيَّ أَبِ سُلْطَانِ مَوْشِ مَمْلُوكِ . نَحْنِيْنِكَ عَلَى الْإِخْدَامِ وَخَرَجَهُوْنَ

دَمَّهون باشفاقهون ، وَأَبَاوَأشَا الَا شَرَمِيْلَك كَيْفَ الرَّجَالَه ، وَجِسْك تَكْرَع
بِالشَّرَمِ لِلشَّاجِيَه وَتَرْجَع لَوْرِي تَرْجَع اَعْرَطْطَك مَلْحَفْنَك وَشَنَاتْحَك .

عَرَحْت = عَاد رَحْت = هَل رَحْت .

تَمْدِي = تَحْضَر .

أَجَل = لِأَجَل .

تَدْمِل = تَسْمَد .

وفي الحجرية دَمَل وِدَمَال وَزِيل وَأَزْبَان - سَمَاد . وفي القاموس المحيط
في مادة دمل مايلي . الدميل كسحاب ماوطته الدواب من البحر والتراب . . .
ودمل الأرض دملا أصلحها أو سرقها فتدملت صلحت به .

وَتَحْرُ الْحَوْل = وَتَصْلِحُ الْحَجْرِيَّة

في الحجرية يَحْرُ = يَزِيل التُّرَاب من على وجه الأرض ويضع مكانه الزيل
أو الدمال والمصدر حرور ، والمحَر هو اللوح الذي يؤخذ به الرمل والتراب
الموجود على سطح أحواض الزراعة - والحول هو حوض الزراعة .

وَلَمَّون = إِذَا هُمْ = إِذَا كَانُوا .

شَحَنَاجو = سَيَحْتَاجُونَ .

دَمَل خَيْرَات = دَمَال كَثِير .

شَطْلَع أَنَا وَنْتَ = سَأَطْلَع أَنَا وَأَنْتَ .

إِب زَائِد - يَقُولُونَ فِي الْحَجْرِيَّة إِنْ إِب زَائِد هُوَ إِنْ زَائِد وَلَكِنْ أَبْزَائِد
وَرَدَتْ مِنْ قَبْلِ كَلِمِ عِلْمٍ فِي التَّقْوِشِ السَّبَّيَّة .

خَيْنًا نَسْتَعِجِي = عَمِي أَنْ يُحْجَلَ .

مِتَّنَا كَرِهَ = مِنْ أَتَا جَمَاعَةً . مِنْ أَتَا مَعًا .

وَقَدَحْنَا شَرْجَع = وَقَدْ نَحْنُ سَرْجَع = وَسَرْجَع .

بِمَقِضَاتٍ غَرَض = بِقِضَاءِ الْحَاجَةِ — بِأَمَامِ غَرَضْنَا .

وَأَذْنُ بَفَتْحِ الذَّالِ وَسُكُونِ الْكَافِ = وَأُولَئِكَ .

سُنْحًا كِهَوْن = سَنَخْبِرُهُمْ .

بِكُلِّ خَبَارِهِ بَضْمُ خَاءِ خَبَارِهِ وَتَضْعِيفُ الْبَاءِ الْمَفْتُوحَةِ وَفَتْحُ الرَّاءِ = بِكُلِّ

خَبَرٍ = بِكُلِّ شَيْءٍ .

وَعَادَ هَوْنٌ مَقْتَلَبُوشٍ عَلَيْنَا = فَهَمْ لَمْ يَخْتَلَفُوا . مَعَا - لَمْ يَتَغَيَّرُوا عَلَيْنَا .

الدَّيْمَةِ = مَكَانُ كَوْخِ الزَّارِعِ .

آذِهِ = هَذِهِ .

الشَّاقِ = الْأَجِيرِ . الْعَامِلِ .

وَإِذَا الَّذِي جَنْبِكَ = وَهَذَا الَّذِي بِجَوَارِكَ .

يَحْلُسُهُ = يَنْظِفُهُ .

حَتَّى بِخَارِبٍ = وَلَوْ مِنْ رَوْثِ الْبَهَائِمِ أَوْ مِنْ الْبَعْرِ — الْمَفْرَدُ خَرَبُوبٌ وَخَرَبِيَّةٌ .

مَعْبَشٍ = مَا عَادَ بِنَا = مَا عَدْنَا .

وَعَادَحْنَا بِدِينَا نُسَكَةَ الشُّغْلَةِ = وَنَحْنُ بَدَأْنَا نَتْرُكُ (نَسَامُ) الشُّغْلَةَ .

موش كل ساعة مهرة = ليس كل ساعة عمل .

الكمد = تكسير كتل التراب . وتسمى كتل التراب قرادف ، والمفرد

قرَدَف . والمكمد الآلة التي تكسرها كتل التراب .

خَلْمُونُ أَوَّل = دعهما أولاً .

يفرزوا الحمل يطعمان الحمل . وفي القاموس المحيط في مادة حرز ما يلي :

حَرْزٌ أَكَلَ أَكَلًا ، والجروز الأكل أو السريع الأكل .

وَيَلْقَطُو سَنِيرَ لِبَهَائِمٍ - ويجمعان حشيشاً يابساً لبهائم ، والسَّيْرُ والسَّوْرُ
والسَّوْرُ الحشيش اليابس .

الزَّرْبَعُ إِلَى عاد هون زغنين - المزروعات التي عاده صغار = المزروعات
الصغيرة .

الذي موط يخرِشه الذي أسفل يخرِشه = من ينزل يخرِشه .

كَمَشَيْتُو عُنْدَنَا نَاسٌ مَنَشُ حَقَّ الْخَرِشَةِ - لأنه سيأتون عندنا ناس غير حق
الخرشة لأنه سيأتي لدينا أناس ليسوا من ذوى الخرشة أو لا يحبون الخرشة .

وَلَيْتُ اسْتَنْسَمُ حَاجَةً - وإذا أنت استبقيت حاجه = وإذا تركت شيئاً .

الدَّروَان - طاقة فوق الباب توضع فيها الأشياء ، وفي القاموس المحيط

ج ٢ ص ٢١٨ الدرابنة البوابون الواحد دربان فارسي معرب .

وَأَنَا وَاللَّهِ يَا أَبَا عَلِيكَ بِالَّذِي تَشَه = وَأَنَا وَاللَّهِ يَا أَبِي عَلِيكَ بِالَّذِي تَشَاه

أَبِي أَحَقُّ لَكَ يَا أَبِي مَا تَرِيدُهُ .

لِيُوزَنَ يَتَوَحَّشُوا عَلَيْنَا — لماذا يَتَحَمَّسُونَ عَلَيْنَا ، في الغاموس المحيط
 ج ٢ ص ١٥٢ — وصدره على يَحْرٍ وَيُوحِرٍ وَيُيَحِرُ فهو وَحِرٍ استضمِرَّ الوحر
 وهو الحقد والفيظ والغش . وأظن أنه من المستحسن أن تفسر نصنا كما يلي :
 لماذا يَفْشَوْنَا .

أَكَّه = هكذا .

قد هون = قد هم = أنهم .

يَغْرِشُوا = يوقعون . يَمُون . يَفْشُونَ .

مَا سَلَّمْشَ عَلَيْهِمْ وَاحِدٌ = مَا سَلَّمَ عَلَيْهِمْ أَحَدٌ . لَا يَحْسِبُهُمْ أَحَدٌ .

وَلَقَدْ لَعَنَهُمْ لِمَوْعِلَازِهِ = وإذا قلت لهم لما على هذه . وإن قلت لهم
 لما هذا .

مَنْحَاشَ مَرْبُوطِينَ يَسُوطُوكَ = مانحن تحت قيادتك .

العاقل = رئيس البلدة . وقد جاءت في النقوش السبئية .

صَمِيلَه مَمْدُودَة سَحِ الْبَلَايَه . عَصَاه مَمْدُودَة حَتَّى الْبَلَايَا = عصاه ممدودة
 تصل إلى كل شيء = تقوده ممتد امتدادا كبيرا .

كَمَنْ عَاصِرٍ نَبِيَه = كل من يعصر نابه = كل جبار ،

يَا بَنَ الْكِهْمَه = يا ابن المرأة — وهي تقال للتحقير ، في الغاموس المحيط ج ٤
 ص ١٧١ — ورجل كهام كسحاب كليل عى بطيء مسن لا غناء عنده ككهيم .

وَلَقَدْ كُنَّا عَلَىٰ أَخْرَاجِ الْخَرِّ وإذا كنت قدرا على إخراج الخبز أو مصرا
على إذاعة الخبز . وفي الفاموس المحيط ج ٤ ص ٢٩٩ — وألقى بوانيه أقام وثبت .

لَمْضَرَبَتَكَشْ بِحَفَىٰ رَجْلِكَ = إذا لم أضربك بمداس رجلك .

لَوْ مَا تَلَحَّصَ = إلى أن تلحس الأرض من كثرة الألم = حتى تذل .

مُسْ قَعَاً = لست بقوال — وفي الحجرية قَعَّ فتح فيه .

تَحْسِبُنِي مَكْلَفَ = أوتحسبني امرأة .

وَالْفُشْرَهْ مُشْ تَنْفَعَكَشْ = والفشر أو الهذيان لا ينفعك أو لا يجديك شيئا .

فَجَزَعَتْهُ عَلَى الْأَوَّلِ بضم الهمزة وفتح الواو = أمضيته على الأولين .
قد سرت به على الأولين . قد جوزته على عقول الأولين .

وَلَا مَانَا — بضم الواو — ولكن ما أنا الذي يصدق هذا الفشر أو الذي
يجوزه عقلي .

وَاللَّهِ مَامَعَكَ إِلَّا مِرَافِقُ وَسِيدِي حَسَنٌ = والله مامعك إلا سواعد وفقر —
ويقال هذا كناية عن الفقر .

وَالْعُقُورُ = والساحة . وفي الفاموس المحيط في مادة ع ق ر ما يلي :
والعقر . . . ومحلة القوم ومؤخر الحوض . . . ووسط الدار وأصلها ويفتح .

دُجَاهُنَا = نجاهنا — وكثير ما قلب التاء دالا في بلاد اليمن .

وَسَرِي إِبْ سَلْطَانٍ = وسأري أب سلطان أو ابن سلطان .

مَوْشَعْمَلَك = ماذا سأعمل لك .

مَحِينَك عَلَى الْإِخْدَام = أبد الشجاعة على الخدم .

وِخْرَجْهون = وأخرجهم .

دَمْهون بِأَشْفَاقْهون = دمهم بأنفواهم .

وَأَنَا أَوْشَا الْإِشْرَمِيلَك وَأَنَا أَشَاءُ الْإِسْأَرِيك - أَمَا أَنَا فَأُرِيدُ
أَنْ أُرِيكَ .

كَيْفَ الرِّجَالَه = كيف تكون الرجال .

وَحِسْك = اتبه .

تَسْكِرَع = ترمى .

الشَّرِيم = المنجل .

الشَّاجِبَه = الحد ، نهاية قطعة الأرض .

أَعْرَطَطَك = أعريك .

شَنَاتْحَك = ثيابك ، والمفرد شَتَّاح .

الرسوم الشخصية في التصوير الإسلامي

جمال محمد محرز

عنى المسلمون بأمر مخطوطاتهم عناية فائقة ، وكانوا يحرصون على أن تكون آية فنية رائعة ، ومن ثم وجد فن خاص بها هو « فن الكتاب » الذى يحتوى على عدة فنون أحدها فن التصوير . وقد امتاز التصوير الإسلامى بأنه يوضح صصوص المخطوطات علمية أو تاريخية أو أدبية منظومة أو متشورة .

ولقد طفت كثرة إنتاج المصورين فى هذا الضرب من النشاط الفنى على فرع آخر من ميادين التصوير ، لم ينل إلى الآن ما يستحقه من العناية والدرس ، ذلك هو رسم الصور الشخصية . ونقصد بالصور الشخصية تلك الرسوم التى يقوم الفنان بعملها بغلا عن التمودج حى أممه ، ويكون صادق التعبير عن صفات التمودجه الخلقية والخلقية .

أقدم الرسوم الإسلامية الشخصية التى وصلت إلنا ترجع إلى القرن ١٤ م إلا أن السكتب الأدبية والتاريخية تفيض بذكر أمثلة كثيرة لرسوم شخصية .

ولعل أقدم هذه الأمثلة تلك التى تقول بوجود صورة للنبي محمد (صلعم) وهى التى رآها سائح قرشى ، يدعى ابن وهب من ولد هبار بن الأسود ، عند امبراطور الصين ضمن مجموعة صور تشمل الأنبياء والرسل منهم نوح فى السفينة بمن معه ، وموسى وبنو اسرائيل ، وعيسى بن مريم على حماره والحواريون معه . وفوق كل صورة كتابة طويلة قد زيد فيها ذكر أسمائهم ومواضع بلدانهم ومقادير أعمارهم وأسباب نبوءاتهم وسيرهم ويقول « ثم رأيت صورة نينا محمد (صلعم) على جبل وأصحابه محدقون به فى أرجلهم سال عريية من جلود الإبل

وفي أوساطهم الجبال قد علقوا بها المساويك^(١) » ويقال إن راسمها مصور صيني كان ضمن بعثة موفدة إلى النبي^(٢) . ومن الرسوم التي عملها الصينيون لشخصيات مسجلة صورة ابن بطوطة ورفاقه^(٣) .

وإذا كانت هذه الرسوم من عمل فنانين غير مسلمين إلا أننا نجد إشارات أخرى إلى وجود رسوم من صناعة فنانين مسلمين ، وهذه الصور لا تخص قطراً بالذات بل تشمل جميع الأقطار في مختلف العصور .

وأول هذه الإشارات تلك التي تذكر أن صورة علي بن أبي طالب كانت منقوشة على السيوف^(٤) ثم نجد إشارة أخرى إلى رسم يزيد بن الوليد ، فيقول المسعودي في كتابه مروج الذهب « وحكي عن ابن العباسي محمد بن سهل . قال : كنت أكتب لعقاب بن عتاب على ديوان جيش الشاكرية في خلافة المنتصر ، فدخلت إلى بعض الأروقة ، فإذا هو مفروش ببساط سوسنجرد ومسند ومصلى ووسائد بالحمرة والزرقة ، وحول البساط دارات فيها أشخاص أناس وكتابة بالفارسية ، وكنت أحسن القراءة بالفارسية ، وإذا عن يمين المصلى صورة ملك وعلى رأسه تاج كأنه ينطق ، فقرأت الكتابة فإذا هي صورة شيرويه القاتل لأبيه أرويز الملك ، ملك ستة أشهر ، ثم رأيت صور ملوك شتى ، ثم انتهى بي النظر إلى صورة عن يسار المصلى عليها مكتوب صورة يزيد بن الوليد بن عبد الملك قتل ابن عمه الوليد بن يزيد ابن عبد الملك ، ملك ستة أشهر^(٥) » .

كما يذكر المقرئ أن عبد الرحمن الناصر نقش صورة الزهراء على باب المدينة التي شيدها وسماها باسمها فيقول : « ثم قال وأخبرني بعض مشايخ قرطبة عن سبب

(١) المسعودي « مروج الذهب » ج ١ ص ٨٧ — ٨٨ (طبعة مصر)

(٢) الدكتور زكي محمد حسن . الصين وفنون الإسلام ص ١٢ و ٣٩

(٣) المصدر السابق ص ٣٠

(٤) تيمور باشا والدكتور زكي محمد حسن . التصوير عند العرب ص ٣٠

(٥) المسعودي « مروج الذهب » ج ٢ ص ٣٩٨ — ٣٩٩ (مصر) .

بناء مدينة الزهراء ، أن الناصر مانت سرية له ، وترك ملا كثيراً ، فأمر أن يترك
بذلك المال أسرى المسلمين ، وطلب في بلاد الأفرنج أسير فم يوجد . فشكر الله
على ذلك ، فعالت له جاريته الزهراء ، وكان يحبها حباً شديداً : اشتيت لو بيت
لى به مدينة تسميها باسمى وتكون خاصة لى ، فبناها تحت جبل العروس من قبة الجبل
وشمال قرطبة وبينها وبين قرطبة اليوم ثلاثة أميال أو نحو ذلك وأتم بناءها
وأحكم الصنعة فيها ، وجعلها منزهاً ومسكناً للزهراء وحاشية أبواب دولته . ونش
صورتها على الباب ^(١) .

ونحن نعرف أنه كان لسيف الدولة فسطاط مزين يمثله وقصر الروم أسيراً
بين يديه وحوله كثيرون من الأسراء والروم الذين هزمهم ، وحول هذا الرسم
صورة أخرى لحدائق وحيوانات وطيور ^(٢) .

ويروى أن السلطان محمود الغزنوى عندما رفض ابن سينا العمل فى بلاطه
وفر إلى إقليم جرجان أمر مصوراً يدعى محمود أبو نصر بن عراق أن يرسم صورة
ابن سينا على ورقة ، ثم طلب من مصورين آخرين أن يرسموا أربعين نسخة منها
وأرسل الصور إلى حكام الأقاليم المجاورة راحياً أن يرسلوا له صاحبها ^(٣) .

ويذكر الراوندى أن السلطان السلجوقى طغرل بن أرسلان الذى كتب له
زين الدين اختطاط المشهور بمجموعة من "شعر أمر مصوراً" بسمى جمال نقاش اصفهاني
بأن يرسم فى المخطوط صور الشعراء الذين وردت بعض أشعارهم فيه ^(٤) .

ويصف المقرئى بعض الستور الحريرية الفاطمية فيقول « ووجد من الستور
الحريرية المنسوجة بالذهب على اختلاف ألوانها وأطوالها عدة مئين تقارب الألف

(١) المقرئ . فتح الطيب فى معرفة العنصر الرصيف ح ١ ص ٣٤٤ (طبعة بدن) .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن . كنوز الفاطميين ص ٩٣

(٣) Arnold : Painting in Islam p. 127 .

(٤) Arnold : op. cit., p. 128 Kuhnelt : La Miniature en Orient p. 19 .

فيها صور الدول وملوكها والمشاهير فيها ، مكنوب على صورة كل واحد اسمه ومدة أيامه وشرح حاله ^(١) .

ويتكلم المقرئ أيضاً عن أحد المناظر الفاطمية فيقول : « وكانت لهم منظرة تشرف على بركة الحبش ، قال الشريف أبو عبد الله محمد الجواني في كتاب النقط على الخطط ، أن الخليفة الأمر بأحكام الله بنى على المنظرة التي يقال لها بئر دكة الحركة منظرة من خشب مدهون فيها طاقات تشرف على خصرة بركة الحبش وصور فيها الشعراء كل شاعر وبلده ، واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر في المدح وذكر الحركة . وكتب ذلك عند رأس كل شاعر ، وبجانب صورة كل منهم رف لطيف مذهب ، فلما دخل الأمر وقرأ الأشعار أمر أن يحط على كل رف صرة محتومة فيها خمسون ديناراً ، وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته بيده ففعلوا ذلك وأخذوا صررهم وكانوا عدة شعراء ^(٢) .

كما يذكر المقرئ أيضاً أن الأشرف بن خليل بن قلاوون أمر برسم صور أمراء الدولة وخواصها عندما عمر الرفرف بقلعة الجبل فيقول « عمره الملك الأشرف خليل بن قلاوون وجعله عالياً يشرف على الجيزة كلها ويضيه وصور فيه أمراء الدولة وخواصها وعقد عليه قبة على عمد وزخرفها ^(٣) ... » .

فهل كانت هذه الرسوم صوراً شخصية حقاً ؟ الحقيقة أنها لم تكن كذلك إذ أن بعض النصوص لا يمكن أن يفهم منها أن رسومها كانت دراسات لأشخاص بالذات وعن الطبيعة كصور ملوك الأرض على الستور الحريرية الفاطمية وديوان الشعر الذي كتب لطفرل لاستحالة مثل هذا الأمر لما فيه من مشقة الانتقال من قطر إلى آخر ومن دولة إلى أخرى ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى احتمال وجود رسوم لأشخاص توفوا من زمن قبل عهد الفنان ، كما هو الحال

(١) المقرئ . الخطط ج ١ ص ٤١٦ — ٤١٧ . (طبعة بولاق) .

(٢) المقرئ . الخطط ج ١ ص ٤٨٦ — ٤٨٧ . (طبعة بولاق) .

(٣) المقرئ . الخطط ج ٢ ص ٢١٢ و ٢١٣ .

في ديوان الشعر (الذي عمل لطغرل) إذ نجد به أشعاراً لشعراء توفوا قبل عهد الفنان^(١)، وزيادة على ذلك فإن الرسم عن الطبيعة يقتضى جلوس الأشخاص أمام المصورين لساعات طويلة ، ولحسبات متكررة ، حتى يستطيعوا دراسة تفاصيلهم ، ويتقنوا رسم الملاح ، ويوفقوا في إكساب صورهم شيئاً من شخصية الأشخاص ، وهذا من الأمور المشكوك فيها وخاصة في مثل هذه المصور المبكرة حيث لا يزال أثر التعاليم الإسلامية عن التصوير قوياً في نفوس المسلمين .

وإذا كان الأمر كذلك فبماذا نعلل إذن قول هؤلاء الكتاب ؟ الواقع أن تلك الاشارات لا يمكن أن يفهم منها إلا أن هذه الرسوم كانت رسوماً رمزية تلك الشخصيات ففهم هؤلاء المؤرخون — من كتابة الأسماء فوق الصور مثلاً — أنها تمثل هذه الشخصيات .

ومن هذا الميل تلك الصور التي وصلت إلينا ضمن النقوش الحائطية بقصر عمرة السكان بادية الشام شمال شرق البحر الميت وهي صورة أعداء الاسلام أو ملوك الأرض في قول آخر . وهي صورة رمزية الغرض منها تمجيد انتصار المسلمين وإظهار مدى اتساع أملاكهم ، فلبجاً المصور الى رسم الملوك الذين فتحت بلادهم أو اقتطعت بعض أجزائها وعدد هؤلاء ستة أشخاص هم قيصر بيزنطة وكسرى فارس وامراتور الصين ورودريك ملك أسبانيا النجاشي وأحد أمراء الأتراك أو الهند . ولقد كتب فوق كل واحد اسمه . وإذا أمعنا النظر في هذا الرسم وخاصة الأوجه لما وجدنا اختلافاً ملحوظاً بينها ولا سحنة خاصة لكل شخص بحيث اذا مرأيناها في موضع آخر استطعنا معرفة صاحبها وكل ما هنالك من فروق إنما هو في أغطية الرأس والملابس^(٢) .

(١) ندلا قصة السلطان التزنوي أن صورة ابن سينا لم تعمل الا بعد هربه .

(٢) Musil : Qusejer Amra vol. 11 P. 20.

ومثل نقش قصير عمرة رسوم الأشخاص في النقوش الحائطية التي عثر عليها
بقصر الجوسق الخاقاني بسامراء، فتجد فوق بعضها لفظ مشمش أو مفلح ومع ذلك
فلا اختلاف بين الشخصيتين^(١).

وينطبق مثل هذا لقول على الصور التي وصلت إلينا من عهد المدرسة
السلجوقية التي ينسب إليها تقدم ما وصل إلينا من المخطوطات المصورة. هنا أتناجد
بعض الاختلافات البسيطة بين سحر الأشخاص بل أتناجد أحيانا نسخة واحدة
تكرر لشخص بالذات، ومن السهل التعرف عليه وسط الجموع التي تحيط به^(٢).
ولكننا نكتسح ذلك لاستطيع القول بأن هذه الصورة دراسة عن الطبيعة لصاحبها.

فإذا كان الأمر كذلك في القرن ١٣م، بل وفي القرن ١٤م^(٣) ونحس في عصر
قد مضى عليه منذ ظهور الاسلام زهاء ستة أو سبعة قرون، وبعد أن رسخت
التعاليم الفنية في نفوس المسلمين، وأصبح لهم طراز تصويري خاص، فما بالتنا بالعرون
السابقة. أليس من الأولى ألا تكون هذه رسوما شخصية كما تذكر الروايات؟
واعتقد كما سبق القول أنها لم تكن سوى رسوم ترمز إلى هؤلاء الملوك أو الأمراء
أو الأشخاص بأية وسيلة، ككتابة الاسم أو رسم ميزة أو إشارة، كنوع الرداء
أو غطاء الرأس. ليفهم منها أنه هو الشخص المقصود، مثل رسم قصير عمرة. وأظن
أن هذا النفس لو قدر له ألا يعثر عليه وأن يصلنا وحف أحد المؤرخين له لكننا
أمام حالة أخرى من تلك الحالات التي ذكرها المؤرخون.

ولقد وصلت إلينا بعض رسوم عليها أسماء الأشخاص، علاوة على رسوم قصير
عمرة وسامراء، منها رسم لهرام كور، وهو يصيد حمار الوحش وخلفه حينئذ فنته

(١) تيمور باشا والدكتور زكي محمد حسن. التصوير عند العرب لوحة ٦

(٢) مثل مقامات الحريري من عمل الواسطي وهي المعروفة باسم شير والمفهومه بالكتابة.

الأهميه باريس. Martin. The Miniature Paintings and Painters of Persia, India and Turkey Vol. II Pls 9-12.

(٣) مخطوطة مات الحريري بفينا المؤرخ ٥٧٣٤ — ١٣٣٤. Arnold & (Fohmann).

The Islamic look Pls 42-47.

على طبق من الخزف^(١) وأخرى لمركبة حربية ، وقد كتب فوق المحاربين اسم كل واحد منهم على سلطانية من الخزف أيضا^(٢). وعلاوة على ذلك فإن كثيرا من رسوم المدرسة السلجوقية قد كتبت فوق أشخاصها أو حيوانها الأسماء كما في مخطوطات كلبه ودمنه مثلا^(٣) وكما في صورة تمثل حكماء الاغريق^(٤) وأخرى في مخطوط كتب على أحدهم خليل سلطان عليه رحمة الله (٨١٤ هـ — ١٤١١ م)^(٥)

وإذا كان قد وصل إلينا بعض صور شخصية من القرن ١٤ م كرسوم جنكيز خان وخلفائه في مخطوط تاريخ رشيد الدين بالمكتبة الأهلية والمنقولة عن أصول قديمة^(٦) ورسم لتيغور وأتجاله من عمل خليل مرزا^(٧) وقد كتب فوق كل شخص اسمه وأخرى لجلال الدين رومي وسعدي الشاعر وأوغتاي ومنجو خان وهولاكو^(٨) إلا أن الصور التي عملت في القرن الخامس عشر وما بعده أكثر شخصية وتدعونا إلى أن نعلم أن إليها وثق بها عن تلك المرسومة في القرن الرابع عشر^(٩). كما أصبحت هذه الرسوم أهم مطهر من مظاهر النشاط الفني في القرنين السادس عشر والسابع عشر، ولو أن كثيرا منها يمثل رسوم أفراد إلا أنه يغلب عليها فقدان الشخصية .

ولاحظ إذن أن الصور الشخصية لم تطهر إلا بعد أن اتصل المسلمون بالغول وهذا يوضح لنا أن عدم الاقبال على هذا الضرب من التصوير لم يكن لعجز في مقدرة الفنان المسلم، إذ رأينا أنه استطاع أن يكسب بعض أشخاصه سخنا معينة ، وأنه استطاع

(١) Riefstahl : Watson Collection of Mohammedan Potteries fig. 7.

(٢) A Survey of Persian Art. vol. v Pl 65.

(٣) Buchtahl: Hellenistic Miniatures in Early Islamic Manuscripts; Ars Islamica vol. VII part 2.

(٤) Martin : op. cit., Pl 14.

(٥) Sarre & Martin : Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in Muenchen 1910 Pl 15.

(٦) Arnold : Painting in Islam P 128.

(٧) Arnold : op. cit., P 128-9.

(٨) Brown : Indian Painting under the Mughals P 145.

(٩) المصدر السابق ص ١٤٥

أن يصل برسومه في بعض الحالات الى مرتبة الصور الشخصية ، كما فعل يحيى
الواسطى مصور مقامات الحريرى « شيفر » .

وأول هذه العوامل وأهمها هو التوجيه ، فالمعروف أن المسلمين تعلموا التصوير
كما تعلموا غيره من الفنون على أيدي أصحاب الحضارات السابقة . ولقد كان البيزنطيون
المعلم الأول في ميدان التصوير وفي رسوم الأشخاص بوجه خاص . وإنى أرى
أن ما ينسب إلى المسلمين من ضعف في هذا الميدان إنما يرجع الى هؤلاء المعلمين
لأننا إذا ما تصفحنا مخطوطاتهم وشاهدنا ما فيها من رسوم أشخاص لوحدها
لا تختلف عن الرسوم الاسلامية ، فهي توضيحية لما في هذه المخطوطات من دين
أو قصص أو علوم ولما وجدنا تميزا وانحيا بين سحن الأشخاص ولرأينا
أن المصورين البيزنسيين كانوا منصرفين عن تقليد الطبيعة بعينين عن التعاليد
الاغريقية متبعين أسلوبا زخرفيا .

ولعل هذا الأسلوب وهو توصيح المخطوطات بالصور كان له أثره على المصورين
المسلمين فاتبعوهم وزينوا المخطوطات العربية بالصور والرسوم وانصرفوا عن رسم
الصور الشخصية .

ونستطيع أن نبين الضعف في رسوم الأشخاص من حيث عدم التميز بين
سحنهم تميزاً يفهم منه أنهم درسوا أحوالها دراسة طبيعية من مشاهدتنا لرسوم
المخطوطات ولرسوم الفسيفساء كذلك التي تمثل الإمبراطور جستنيان وحاشيته
الموجودة في كنيسة سان فيتالى بروما ، والرسم الذى يمثل تيودورا الإمبراطورة
ووصيفاتها ، إذ لا نجد فرقا يثنأ بين سحن الأشخاص . وإذا كنا نجد رسوم بعض
أشخاص لهم ملامح خاصة كرسوم القساوسة والقديسين ، إلا أنها لا تدل على أنها
دراسة عن الطبيعة ولا تصل إلى مرتبة الرسوم الشخصية المحضة .

أما وقد اتصل المسلمون بالمغول الذين يميلون إلى عمل رسوم شخصية لهم ،
والذين يتأصل فيهم هذا الميل مذ كانوا بأواسط آسيا^(١) ، فقد أصبح من المهمل
إذن الاقتداء بهم واقتحام هذا الباب .

ولكن يجب ملاحظة أن الأمر لا يقتصر على التوجيه فقط ، بل يستلزم
استعداداً فنياً ممتازاً يمكن الفنان من صدق محاكاة الطبيعة الحية أمامه ومن إكساب
صورته بعض الصفات والأخلاق التي تنطوي عليها نفس أنموذجه ، وليست هذه
الموهبة بمتوفرة عند كل فنان ، وربما كان هذا الضعف في المقدرة الشخصية للفنان
سبباً آخر يفسر لنا عدم وجود صور شخصية حقة من المدرسة المغولية . ويوضح
لنا القول أن صور القرن الخامس عشر الميلادي أدعى إلى الثقة من صور القرن
الرابع عشر . حيث لم تنشر المصادر التي وصلت إلينا ، إلى نبوغ فنانين ، كما أشارت
إلى نبوغ بهزاد المعروف عنه أنه أول من طرق هذا الباب ونجح فيه ، والذي
يقول عنه الدكتور مارتن أنه كان في هذا الميدان أستاذاً عظيماً ويقارنه بالفنانين
هولويين ودورر وميلنج^(٢) .

ويحسن قبل الكلام عن الصور الشخصية في التصوير الإسلامي أن نشير
إلى الحقيقة التالية ، وهي أن الفنانين الأوربيين استطاعوا منذ القرن الثالث عشر
أن ينجحوا في رسم الصور الشخصية وأن يتقنوها إتقاناً عظيماً ، في حين أن
المسلمين لم يستطيعوا ذلك إلا منذ القرن الخامس عشر ، ومع ذلك فإن نجاح المسلمين
لا يقاس بنجاح الأوربيين مع أن التصوير الإسلامي والتصوير الأوربي
في القرن الثالث عشر وما سبقه كانا يمتان إلى الفن البيزنطي بصلة وثيقة^(٣) .

الواقع أن هذا الأمر يرجع إلى حركة النهضة ، تلك الحركة التي مكنت الفنانين
من التحرر من القيود الثقيلة التي كانت تفرضها عليهم الكنيسة ، ومن ضمنها تلك

Brown : Indian Painting under the Mughals P 141. (١)

Martin : op. cit., P 46. (٢)

Dalton : op. cit., P 303. (٣)

التعاليم التي وضعت بخصوص التصوير''، كما أن حركة إحياء الآداب القديمة مكنهم من الرجوع إلى التعاليم الفنية الإغريقية القديمة اطلاعهم على تلك الصور التي كانت تحويها المخطوطات الإغريقية القديمة ، وساعد على ذلك هجرة كثير من العلماء الإغريق من القسطنطينية إلى الغرب عندما سقطت في أيدي رجال الحرب الصليبية الرابعة ١٢٠٣-١٢٠٤ م^(٢).

أما في العالم الإسلامي فالراجح أن الذي حد من نشاط الفنانين في هذا السبيل هو الأثر الذي بقي في نفوسهم من التعاليم الدينية . ولعل للأسلوب الذي كان متبعاً أثراً في هذا الضعف ، إذ يقال إن الفنان لا يرسم صوره من الحياة ، ولكنه يدرس الشخص لمدة من الزمن بدون عمل أي رسوم تخطيطية ولكن بزوره من حين لآخر لكي يراجع عمله ويضبط خطوطه التي رسمها من الذاكرة ، والنتيجة التي يحصل عليها من مثل هذا الأسلوب هي الحصول على رسم مثالي^(٣).

* * *

ولقد اتبع بهزاد من جاء بعده من الفنانين ونسحوا على منواله في رسم الصور الشخصية ، بل إن منهم من نقل عنه بعض رسومه مثل سلطان محمد ومعين الدين وفروح بك الذي نقل رسماً ينسب إلى بهزاد ويمثل آق قويونلي أسير الشاه إسماعيل الصفوي^(٤).

ونستطيع من مراجعة الإماءات على الصور أن نعد من المصورين الإيرانيين الذين رسموا صوراً شخصية في القرن الخامس عشر: بهزاد، وشيخ محمد، وأغا علي، ومحمود مذهب . وفي القرن السادس عشر: صادق، وسلطان محمد، وخواجه حسن، ومعين الدين، وميرك، وأغا رضا، ومحمدى . وفي القرن السابع عشر:

(١) Pijoan: Art. in the Middle Ages P 84.

(٢) Dalton: op. cit., P 236-237.

(٣) Martin: op. cit., P 12.

(٤) فروح بك أحد مصوري المدرسة الهدية في عهد آكر مارني لوح ٨٨ ، ٨٥

رضا عباسي ، وعبد الملك استرابادي ، وعد المطلب ، وعلى قولى جيه دار ،
وأفضل ، وبهراد سلعاني . وفي القرن الثامن عشر : معين مصور ، ومحمد باه ،
وعبد الله ، ومنزرا بابا .

وتتنوع الشخصيات تنوعاً يديناً ، فمن صور سلاطين إلى صور أمراء وحكام
أقاليم ، إلى رسوم أدباء وفنانين ، إلى دراويش وأشخاص عاديين ورسوم نساء ،
إلى رسوم سفراء ورجال أوروبيين . فنجد صوراً للسلطان مرزا^(١١) ، والشاه
عباس^(١٢) ، والشاه صفي^(١٣) ، وفتح على شاه^(١٤) ، ونادر شاه^(١٥) ، وأمير شجاع الدين
سيد بدر^(١٦) . و غلام حضرت شاه سيد على بن سيد محمد^(١٧) ، والأمير يوسف
ابن أوزون حسن^(١٨) ، وغريب مرزا^(١٩) ، ومراد آق قويونلي^(٢٠) ، وعبد الله خان
أزبك^(٢١) ، ومحمد خان شيباني^(٢٢) ، ومير على شيرنواي^(٢٣) ، وإمام قليخان حاكم
شيراز^(٢٤) ، وجلال الدين رومي^(٢٥) ، ومولانا عبد الله هاتقي^(٢٦) .

(١١) مارتن : لوحة ٨١

(٢١) مارتن : لوحة ١٦٠

(٣٠) الدكتور زكي محمد حسن . التصوير في الاسلام لوحة ٤٨ ش ٦١

(٤١) Arnold & Grohmann : The Islamic Book : Pl 77

(٦٠) مارتن : لوحة ١٦٨

(٦٦) مارتن : لوحة ٨٩

(٧٧) مارتن : لوحة ١٠٧

(٨٨) سكيان Ars Islamica vol. III : I شكل ٣

(٩٩) سكيان : المصدر السابق شكل ٦

(١٠٠) مارتن : لوحة ٨٣

(١١١) مارتن : لوحة ١٤٩

(١٢٢) سكيان : المصدر السابق شكل ٦

(١٣٣) سكيان : المصدر السابق شكل ٥

(١٤٤) سكيان : المصدر السابق ش ١٦

(١٥٥) وتوجد صورة أخرى له من عمل عين الدولة من مسيحي الأماضول حوالى منتصف

القرن ١٣ م . ناء على من السطحة جوردي حنون الأرمني انظر Salkisian : Thèmes et Motifs

d'Enluminare : Ars Islamica vol. VI : I

(١٦٦) سكيان : المصدر السابق ش ١٠

وبهزاد^(١)، ورضا عباسي^(٢)، ومحمدي المصور^(٣)، كما نجد رسوماً لسفراء معوليين وزوجاتهم^(٤).

أما رسوم الأشخاص الأوربيين فنقولة عن أصول أوربية ومنها رسم لشارل الخامس^(٥) ورسم البابا وهو يبارك فرانسيسكو كوستا^(٦). وكذلك نجد رسوماً أخرى كثيرة لشخصيات غير معروفة تشمل أسرى من الأمراء المغوليين ودرابيش وخطاطين وأمراء^(٧). ومن بين رسوم السيدات الكثيرة^(٨). نجد واحدة تمثل ابنة شاه رخ افشاريد^(٩).

ونلاحظ أن بعض الرسوم متفننة اتقاناً عظيماً يشهد بالتفوق، كما يدل على أن الفنان كان يرسم صورته عن نموذج أمامه كما في صورة الدرويش^(١٠) مثلاً وسلطان حسين مرزا، كما أن بعض هذه الرسوم لا تميزه صفات أو ملامح خاصة، بل إن القرنين السادس عشر والسابع عشر شهدا رسوماً كثيرة جداً بعضها لشخص واحد وبعضها لشخصين واكتنا لا نستطيع الجزم بأن هذه صوراً لشخصية لعدم وضوح الفارق المميز للأشخاص وإذا كان هذا مما يعاب على الفن الإسلامي فالتا نجد مثلاً له في بعض الرسوم الأوربية كذلك الصورة التي رسمها جيو توتو للبابا انوسنت الثالث والفديس فرنسيس حيث لا نرى فرقاً في سحن الكرادلة المختلفين^(١١).

(١) سكسيان . المصدر السابق ش ١١

(٢) الدكتور زكي محمد حسن . التصوير في الاسلام لوحة ٥١

(٣) Ars Asiatica vol. XIII Pl 23.

(٤) مارتى . المصدر السابق لوحة ١٦٧

(٥) مارتى لوحة ١٧٠

(٦) مارتى لوحة ١٧٢

(٧) مارتى لوح ٨٢ ، ٨٥ ، ٩١ ، ٨٩ ، ٩٢ ، ١٠٨ ، ١١٣

(٨) مارتى لوحة ١٠٠

(٩) سكسيان : المصدر السابق شكل ١٧

(١٠) الدكتور زكي محمد حسن ، التصوير في الاسلام لوحة ٢٤

(١١) Arnold : Painting in Islam P 130.

وتعلل كثرة وجود الرسوم الشخصية في القرن السابع عشر على وجه الخصوص
باصراف الشاه عباس عن تشجيع الفنانين وإغلاق الرسم الشاهاني لزيادة التكاليف
الحرية فالتجأ المصورون إلى هذا النوع من التصوير نظراً لقلة التكاليف وقصر
المدة التي يستغرقها المصور في انتاج مثل هذه الصور ولكن من جاء بعده من
الشاهات شجع التصوير كنادر شاه وفتح على .

الرسوم الشخصية في المدرسة الهندية المغولية

لم تنشأ هذه المدرسة إلا في القرن السادس عشر ولذا كان عهد هذه الرسوم
متأخراً عن مثيلاتها في إيران ، وليس معنى ذلك أن الرسوم الشخصية لم تكن معروفة
في الهند قبل ذلك التاريخ ، بل نجد ما يدل على أنها كانت معروفة في القرن الرابع عشر
إذ نجد حاكماً مسلماً من حكام هذا القرن يدعى فيروز شاه طغلق يأمر بمنع عمل
الرسوم الشخصية على جدران القصور وأن تحل مناظر الحدائق محلها^(١) ، وهذا
غير تلك الاشارات الموجودة في الأدب الهندي القديم^(٢) .

وبالرغم من أن هذه المدرسة لم تنشأ إلا في القرن السادس عشر إلا أن الرسوم
الشخصية وجدت من أوائل عهدها ، ويرجع الفضل في ذلك إلى الامبراطور المغلي
أكبر ، إذ أمر بعمل مرفعة تحوى رسومه الشخصية ورسوم جميع كبار رجال
مملكته وكان يجلس أمام المصورين^(٣) إذ كان يرى في هذه الرسوم الشخصية
وسيلة من وسائل الخلود « إن الذين قضوا نجبتهم قد أعيدت إليهم الحياة من جديد
ومن لا يزال منهم على قيد الحياة قد وعدوا الخلود^(٤) » .

وكان جهانكير مغرماً بهذه الرسوم فوجد له صوراً تمثله من طفولته إلى
شيخوخته ، ولذا كانت رسومه أكثر الرسوم التي وصلت إلينا عن أي امبراطور آخر

Brown : Indian Painting under the Mughals P 48. (١)

Ibid : P 143. (٢)

Arnold : Painting in Islam P 130. (٣)

Brown : op. cit. P 149. (٤)

والمسبب في ذلك الكثرة راجع إلى أنه كان يهدى صورته إلى رجال دولته
وكان يكتب عبارات الإهداء بنفسه^(١) ، كما أمر بعمل رسوم لقواده^(٢) .

وتشمل الرسوم الشخصية أبطرة من بابر مؤسس الدولة عام ١٥٢٦ م إلى
بهادر شاه آخر الأباطرة الذي توفي في المنفى عام ١٨٦٢ م وأمراء كراجا برال
وراجمان سنغ وسيدراجا قتال^(٣) وأبو الحسن قطب شاه ومادنا^(٤) ووزراء
كتودرمال ورجال الأدب والعلماء كآبي الفضل مؤلف أكبر نامه وعيني اكري
وأخيه فيظي وشيخ حسين جامي^(٥) وموسيقين كنانس الموسيقي المشهور وقواد
وفقهاء وفنانين وراقصات وبعض رسوم شخصيات غريبة كالآب فرنسيسكو كورس
اليسوعي وسيط سير توماس رو ، وقد تكون هذه الرسوم منمولة عن رسوم غريبة
مثل صورة الالادي رو زوج السير توماس سفير ملك البحارا في الهند .

ويوجد نوع من رسوم الأشخاص وهو الرسوم العائلية كتلك الصورة
التي تضم البيت التيموري^(٦) وقد كتب فوق كل واحد اسمه ، ولقد استخدمت
هذه الظاهرة — كتابة الأسماء فوق الأشخاص — بكثرة في التصوير المعمول
حتى في الصور التي توضح بعض حفلات البلاط فنجد أسماء بعض الأشخاص
مكتوبة فوق رسومهم^(٧) ولقد أخذ المغول هذه الطريقة عن الإيرانيين على الأرجح
إذ قد وصلت البنا بعض صور إيرانية من القرن السابع عشر من هذا النوع منها
واحدة تمثل لشاه صفي وسط قواده وأمرائه ، وقد كتب اسم واحد وعشرين شخصاً
من أربعة وثلاثين^(٨) ، كما نجد صورة أخرى لفتح علي شاه وهو يصيد ، وقد
كتبت الأسماء فوق كبار الأشخاص^(٩) . ويصف جهانجير في مذكراته إحدى

Ibid : P 151. (١)

Arnold & Grohmann ; The Islamic Book P 90. (٢)

Stehoukine : La Peinture Indienne Pl 19. (٣)

المصدر السابق لوحة ١٨ (٤)

المصدر السابق لوحة ١١ (٥)

A Survey of Persian Art vol. V Pl 911. (٦)

Arnold & Binyon : The court Painters of the Grand Mo. nls Pl 20. (٧)

Arnold : Painting in Islam P 129. (٨)

Ibid : P 131. (٩)

هذه الرسوم وكانت قد أرسلت إليه من إيران وهي « لفتال صاحب قران تيمور لقططمش خان وأنجاله العظام وأكابر الأمراء الذين كان لهم حفظ عظيم في اشتراكهم في هذا القتال ، وقد كتب بجانب كل شخص اسمه »^(١) بل إننا نجد هذا الأسلوب في سلطانية من الخزف سبق الكلام عنها .

كما تمتاز الهند عن إيران بنوع لم يوجد فيها أو على الأقل لم نسمع عنه وهو نوع ينطبق عليه تماما اسم « Miniature » وهو رسم الأشخاص في المجوهرات إذ كان رجال البلاط في عهد جهانكير يعلقون مجوهرات في مقدمة العمام تحوى رسومه^(٢) وتتخذ مثل هذه الطواهر وسيلة من وسائل تأريخ الصور، إذ أن رجال البلاط ومن يليهم في المرتبة كانوا يقلدون الأباطرة في ملابسهم ومظهرهم فلما خلق أكبر لحيته أمر رجال بلاطه بحلقها ولما أطلقها شاه جهان أطلقها رجال البلاط ولما أدخل جهانكير عادة لبس الحلما في الآذان عام ١٦١٤ م تبعه رجال البلاط^(٣) .

ويندر وجود رسوم الأطفال وتوجد واحدة منها في مجموعة هاملتون محفوظة في برلين في متحف Völkerkunde ويرى مارتن أن Daupt أو Carries أو Holbein لا يستطيع أن يمثل الطفولة البريئة بأحسن مما عمل الفنان الهندي^(٤) .

ومما يشيع في التصوير الهندي رسوم الفرسان الممتطين صهوات الحياذ ، ولا نجد هذا إلا قليلا في إيران والتي يظن أنها منقولة عن رسوم صينية^(٥) في حين يذهب براون إلى أنها مجهولة عمليا في التصوير الإيراني وإنها هندية صينية^(٦) يؤكد مارتن أنها منقولة عن أوروبا مع ملاحظة الأسلوب الشرقي القديم وهو رسم

Brown : *op. cit.*, P 150—151. (١)

Ibid. (٢)

Clarke : *Indian Drawings* vol. 11 P 2. (٣)

Martin : *op. cit.*, P 85. (٤)

Martin : *op. cit.*, P 86. (٥)

Brown : *op. cit.*, P 156. (٦)

الحاكم بمقياس أكبر من رسوم الأشخاص^(١) فوجد رسوم أباطرة وأمراء يرتدون ملابس نخبة ومعهم الحراب والدروع^(٢).

أما رسوم النساء فليست موضع الثقة دائماً وخاصة رسوم الامبراطورات^(٣) التي هي في الغالب من خيال الفنان ، أما رسوم النساء العاديات فيحتمل أنها عن الطبيعة ، وفي ذلك يقول شخص ايطالى يدعى Mannucci عاش في الهند عدة سنوات أيام الامبراطور أورنجزيب « لم أحضر معى أى صورة للملكة أو أميرة إذ من المستحيل رؤيتهن لاحتجابهن الدائم . وإذا كان شخص قد رسم أية صورة كهذه فلا يصح قبولها فهي فقط شبيهة بالمحظيات والراقصات والتي رسمت من مخيلة الفنان^(٤) . ومما هو جدير بالذكر في صدد قول مانتشي ما يعرف من أن جهانجير قد صحب يوماً زوجته في رحلة صيد ، وقد اشتركت معه في الصيد وهي من داخل هودجها ولم تظهر لرجال الحاشية^(٥) .

وكما حدث في إيران في أواخر القرن ١٦ و ١٧ م من حيث كثرة الرسوم الشخصية لعامة الشعب ، كذلك حدث في الهند ابتداء من عهد أورنجزيب الذي يمكن اتخاذ عهده فاصلاً بين مرحلتين : الأولى يمكن أن نطلق عليها مرحلة ارستقراطية ، إذ كان الفن يعتمد كثيراً على رجال البلاط . والثانية يمكن أن تسمى بالمرحلة الشعبية ، إذ كثرت طلب الشعب لهذه الرسوم ، سواء لأشخاصه أو لأشخاص الأباطرة أو الأمراء ، وكان ذلك التحول نتيجة تمسك أورنجزيب الشديد بتعاليم الدين وعدم مساعدته للفنانين فالتجأوا إلى الشعب ولكي يستطيعوا إجابة الطلبات وتوفير الوقت استخدموا الأوراق المخرمة للنسخ فاضمحل الفن^(٦) .

Martin : *op. cit.*, P 87. (١)

Brown : *op. cit.*, Pl LXIV. (٢)

Arnold & Binyon : *op. cit.*, fig 15 يوجد صور الامبراطورة نورجهان (٣)

Athar-i-Iran Tome 2 fasc. 2 fig. 65.

Brown : *op. cit.*, P 157. (٤)

Ibid. (٥)

Martin : *op. cit.*, P. 87. (٦)

وقد نبغ عدد من الفنانين في رسم الصور الشخصية بعضهم هندي الأصل مثل
بشنداس الذي يقول عنه جهانجير « بأنه لا يجارى في رسم الشبه ^(١) » والذي
يظن أنه هو راسم صورة الشاه عباس ^(٢) إذ سافر ضمن بعثة أوفدت من الهند
إلى إيران ، وكذلك يظن أنه هو الذي رسم صوراً كثيرة من رجال إيران
الموجودة ضمن مجموعات الصور المغلية أو على الأقل قد نقلت هذه الصور
عن أصول من عمله هو .

وبعضهم إيراني الأصل كالصور عبد الصمد الشيرازي الذي امتاز في رسم الصور
الشخصية (وسماه أكبر «شيرين قلم» كإقام بتعليم الامبراطور التصوير في مدينة كابل) .
ومن هؤلاء أيضاً محمود مراد ، ومحمد نادر السمرقندي من عصر جهانجير ،
وبير هاشم ، ومحمد فقير الله من عصر شاه جهان . وكذلك يجتر وكوردن .

والملاحظ أن بعض الرسوم الشخصية في الهند على جانب كبير من الاتقان
إذا ما قيست بمثيلاتها في إيران ، ولعل هناك من يتساءل لم نبغ الهند إلى هذا
الحد في حين لم يصل أسانذتهم الإيرانيون إلى هذه الدرجة من الاتقان ؟

هناك عدة أسباب نعتقد أنها هي التي ساعدت على هذا التفوق ، ولعل أولها
أهمية ماسبق أن ذكرته من اهتمام الأباطرة بعمل هذه الرسوم ، بل كان الواحد
منهم يجلس أمام المصور ليتيح له دراسته ولتكون صورته صادقة ، ومن هذه
الأسباب أيضاً ملازمة بعض المصورين للأباطرة وكانوا أعضاء في حاشيتهم ، وهذا
طبعاً يساعد الفنان على الدراسة ، ويذكر جهانجير في مذكراته أنه خرج مرة
لصيد أسد وأنه أمر الفنانين برسمه على حقيقته من حيث الشكل والجسم
وقد يكون للبلاغة الأدبية التي انصف بها أكبر وجهانجير في وصفها للأشخاص
علاقة بنجاح هذه الرسوم إذ كانا دقيقين الملاحظة في وصف الأشخاص ، وطبعاً

Brown : op. cit., P 151. (١)

Athar-i-Iran tome 2 fax. 2 fig 68. (٢)

مادام هذا شأنهما فلن يقبلا رسوماً ولن يوافقا على صور لا تعبر ولا تكون صادقة
النقل لصاحبها .

وأخيراً فإن هناك إشارات أدبية أخرى تدلنا على أن هذه الرسوم الشخصية
كانت معروفة في الهند كذلك التي كانت تعمل لأبناء البراهمة المتوفين لكي تعيدهم
إلى الحياة من جديد . ولكن مثل هذه الرسوم القديمة للأشخاص كانت
معروفة أيضاً في إيران في العهد الساساني كذلك المخطوط الذي رآه المسعودي
وبه صور تمثل الأكلسة عند وفاتهم ، وقد ارتدوا الثياب الملكية ووضعوا التاج
فوق رؤوسهم ، كما أن مؤلف كتاب بحل التواريخ (١١٨٦ م) يذكر
أنه كان موجوداً مخطوط به صور شخصية للأكلسة منذ زمن أردشير إلى نهاية
الأسرة^(١) ، ومع ذلك فلم يصلنا شيء من مثل هذه الرسوم حتى نستطيع أن نحكم
على مقدرة الإيرانيين في العهد الساساني من حيث النجاح أو عدمه في مثل هذه
الرسوم . أما عن الهند فما وصلنا منها يساعدنا على القول بأنهم كانوا ناجحين
في مثل هذه الرسوم .

وقبل أن ننقل إلى الكلام عن الرسوم الشخصية في تركيا يحسن أن نذكر
شيئاً عن نوع من الرسوم يصح أن يدخل ضمن نطاق الرسوم الشخصية مع شيء
من النسيج ، وتلك هي رسوم الحيوانات والنباتات وأعني تلك الرسوم المستقلة
التي تظهر حيواناً معيناً أو نباتاً بالذات .

ولقد نبغ الفنانون المغل في هذا الضرب من التصوير بوعاً يفوق الوصف ،
فوصلوا إلى درجة عالية جداً من الاتقان سواء في رسم النباتات وتفاصيلها
أو الحيوانات وحركاتها . ونستطيع أن نعتبر عصر جهانكير عصرأ ذهبياً في هذا
النوع من التصوير لأنه كان مغرماً بالحيوانات وعاداتها وكان الفنانون يسمون له النادر
من الطير . ويرى براون أن رسوم الحيوانات لم تكن أحسن من رسوم العهد

الصفوى في إيران^(١) . حفاً ان رسوم الحيوانات في التصوير الابراي ابتداء من عصر بهزار متفنة أيضاً ، بل لقد وفق بعض المصورين في التعبير عن حركاتها ولا يمكنهم لم يصلوا إلى مرتبة الفنانين المعلن . كما أنهم لم يتركوا لنا رسوماً مستقلة كالرسوم المغولية ولقد نبغ في رسم الحيوانات والطيور منصور الذي يسمى « نادر العصر » وأبو الحسن ، « نادر الزمان » ، ومراد ، ومانوهار ، كما نبغ منصور في رسم الزهور أيضاً^(٢) .

الرسوم الشخصية التركية

كما ساهم الابراييون في تأسيس المدرسة المغولية ، كذلك كان لهم الفضل كل الفضل في تأسيس المدرسة التركية ، إذ كانت السلاطين العثمانيون يحرصون على استدعاء الفنانين الابرايين إلى بلاطهم ، ولم ينقطع استدعائهم لهم منذ القرن السادس عشر^(٣) .

ولقد طرق فنانون المدرسة التركية باب الرسوم الشخصية ، ويقال إن رسوم السلاطين العثمانيين ابتداء من سلاطين القرن الخامس عشر كانت تزين أحد النصوص وأنها كانت تنقل منه لاختفائها ، ولم يكن يسمح برؤيتها إلا للضباط المغربيين وإن ذلك كان محافظة على الشعور الديني^(٤) ، ويقال أيضاً إن الصدر الأعظم فره مصطفى كان يحفظ صورته وصور بعض معاصريه في غرفة سرية خروفاً من الاضطهاد^(٥) .

ولقد كان لهذا الأثر الديني ولغيره من العوامل الأخرى أثره في قلة ما وصل إلينا من إنتاج المدرسة التركية ، ومع ذلك فلقد وصلت إلينا رسوم شخصيات تركية

(١) Brown: *op. cit.*, P. 156.

(٢) Clarke: *Indian Drawings & Martin: op. cit.*, Pl 223-4.

(٣) Kuhnel: *La Miniature en Orient* P. 34.

(٤) Arnold: *Painting in Islam* P. 39.

(٥) Arnold: *op. cit.*, P. 38, 401

منها رسوم للسلطين كـ محمد الثاني ^(١) ، وسليم الأول ^(٢) ، وسليم الثاني ^(٣) ، ومراد الرابع ^(٤) ، ومنها صور لأدباء مثل لعلي قبا وهو محدث شعبي ^(٥) .

كما وصلت إلينا بعض رسوم لأشخاص أوروبيين نقلا عن رسوم أوربية كصورة فرنسوا الأول وشارل الخامس ^(٦) من عمل حيدر بك مصور البلاط في عصر سليمان ، وتدل رسومه على أنه لم يكن على درجة عظيمة من المهارة .

كما نجد رسوما لأتراك من عمل فنانين أجانب ، كصورة محمد الثاني من عمل جنطيلي بليني وهي محفوظة بالمتحف الأهلي بلندن ^(٧) وأخرى لأمير تركي محفوظة في متحف جاردنر بيوستن ^(٨) وثالثة لسيدة هي فاطمة سلطنة بنت السلطان عبد المجيد من عمل المصور Ruben Manasse عام ١٨٥٠ م ^(٩) ، وبش حائطي للسلطان جيم ^(١٠) .

ولكن مثل هذه الرسوم خرجة عن نطاق النصور الاسلامي ، غير أنها ذات أهمية كبيرة من حيث الدراسة المقارنة ، إذ نستطيع بواسطتها أن نتوصل إلى الحكم على مقدار تفوق المصورين الغربيين على المصورين المسلمين .

ولقد أوجد الفنانون الأتراك أسلوباً جديداً في رسوم الصور الشخصية وهو رسم السلطين داخل دوائر صغيرة يجمعها أحياناً درج « Roll » وتسمى باسم « سبحة الأخبار » ولقد شاعت هذه الطريقة منذ أواخر القرن السادس عشر وهي من اختراع شخص يدعى شريف شافعي ، وكان الغرض منها توضيح شجرة

Sakisian . Contribution a l'Etude de l'Iconographie Arts Islamica Vol. III: (٧)
1 fig. L.

Martin: *op. cit.*, Pl 227. (٢)

Ibid; Pl 228. (٣)

Martin: *op. cit.*, Pl 229. هذه الصورة من عمل مدرسة احمديّة أنقوايه . (٤)

Sakisian: *op. cit.*, fig. 12. (٥)

Martin: *op. cit.*, Pl 227. (٦)

(٧) انظر دائرة المعارف الايطالية مادة بليني بالجزء السادس .

Demand: A Handbook of Mohammedan Decorative Arts. P. 48. (٨)

Sakisian: *op. cit.*, fig. 12. (٩)

Ibid. fig. 2. (١٠)

النسب السلطانية ، وتبدأ غالباً برسم آدم وبصعب أن توجد صورة حقيقية للسلطين قبل السلطان محمد الثانى (١) .

ويوجد بدار الكتب المصرية مخطوطات تركية يشمل بعضها رسوم السلطين العثمانيين وهى رسوم متأثرة بالأسلوب الأوروبى (٢) .

* * *

ولقد اتبعت المدرسة الهندية المغولية أسلوباً لم نجد له مثيلاً فى التصوير الاسلامى وهو رسم الأشخاص بحيث يكون الوجه كاملاً والجسم محدد فقط ، وهذا الأسلوب فى التصوير من أبدع ما أنتجته مخيلة الفنان الهندى (٣) .

ولقد فضل الفنانون الهنود اتباع الأسلوب الجانبي ، ويندر أن نجد الأسلوب الذى يرسم الوجه بحيث يظهر ثلاثة أرباعه ، ذلك الأسلوب الذى كانت مفضلاً فى المدرسة الايرانية والمدرسة التركية ، ولقد وجد هذا الأسلوب الجانبي منذ نهاية القرن السادس عشر متأثراً بالأسلوب الصينى ، مع ان الصور الجانبية لم تنتشر فى الصين إلا منذ القرن الخامس عشر .

وقبل أن نختم الموضع يجب أن نقول إن الفنان المسلم كانت أغلب رسومه مسطحة ، وليس معنى ذلك أننا لا نجد رسوماً مجسمة لا تظهر التعبير النفسانى . بل لقد أفلاج بعض الفنانين فى إنتاج رسوم لا تقل عن الرسوم الغربية فى أى مظهر من مظاهرها ، وعلى الخصوص فنانو المدرسة الهندية المغولية .

ولا أستطيع أن أختم هذا البحث دون التحدث عن نوع من الرسوم التى تدخل تحت نطاق الصور الشخصية وهى التى كانت تضرب على المسكوكات . ولعل أقدم ما يعرف عن نقود إسلامية ذات رسوم أشخاص هى المنسوبة إلى عمر بن الخطاب فيقول المقرئى : « وضرب عمر الدراهم على نقش الكسروية وشكلها بأعيانها ،

Arnold : Painting in Islam P. 96 (١)

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : التصوير وأعلام المصورين فى الاسلام ص ٢٤

Martin : op. cit., P. 83. Pls 185 4. (٣)

ثم إنه زاد في بعضها « الحمد لله » ، وفي بعضها « رسول الله » ، وعلى آخر « لا إله إلا الله وحده » ، وعلى آخر « عمر » والصورة تسورة الملك لا صورة عمر^(١) .
وبلى هذه الدراهم الدناير لتي ضربها معاوية وعليها صورة شخص مثقلاً سيفاً ،
ويقول المقرئ إن هذا لشخص هو معاوية^(٢) ، وأخرى لعبد الملك بن مروان
يحمل سيفاً^(٣) ، وثالثة للمنوكلي العباسي نجد رسماً لشخص على أحد وجهي الدينار
ورجلا يقود جملاً على الوجه الآخر^(٤) ، وأخرى لمقتدر^(٥) ، والمطيع لله^(٦) ،
والراضي^(٧) من آل عباس ، كما ضربت سكة لصالح الدين^(٨) ، ول سيف الدولة^(٩) ،
ولبجكم^(١٠) .

ونستطيع أن نقول إن رسوم هذه السكة لم تكن شخصية ، بل كانت رسوماً
رمزية ليس إلا ، غير أنه قد وصلت إلينا نقود إسلامية تخص الإمبراطور أكبر
وجهانجير المنغولي^(١١) تعتبر رسوماً شخصية حقاً ، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى تقليد
المصور عد الصمد ديوان الضرب وهو الذي اشتهر في رسم الصور الشخصية .

(١) المقرئ — عنه الأمام بكشف المعنى ص ٥١ و ٥٢ (طبعة الدكتور رزدة
والاستاذ الشيال) .

(٢) المصدر السابق ص ٥٢ : ويوجد درهم باسم الخجاج عليه صورة ملك درس المقرئ
A Survey of Persian Art. vol. VI Pl 1480 B.

(٣) الدكتور زكي محمد حسن — الصين وفنون الإسلام ص ٤١

(٤) Arnold : Painting in Islam Pl LIX D.

(٥) Ibid : Pl LXXB.

(٦) Ibid : Pl LIXA.

(٧) المسعودي — مروج الذهب ج ٨ ص ٣٤١

(٨) تيمور باشا والدكتور زكي محمد حسن ، التصوير عند العرب ص ١٢٦

(٩) المصدر السابق ص ٣١

(١٠) المصدر السابق ص ٣١ — ٣٢

(١١) Arnold : op. cit., Pl LIXC.

الشخصية في الفن المصرى القديم

للدكتور محمد أنور شكرى

يذهب العلماء إلى أن الحرية الشخصية إنما نشأت وازدهرت في بلاد الغرب منذ الحضارتين الإغريقية والرومانية ، وأنها كفلت للغربيين حرية الرأي واختيار الأساليب الفنية المختلفة ، كما ساعدت على إبراز الشخصية الفردية وتعزيزها ، بما يميز شعوب الغرب على شعوب الشرق العديم . ومما يستدل به على ذلك أن أعلام الإغريق والرومان مثلا اعتادوا توقيع أسمائهم على آثارهم الفنية ، وقد اعتبر هذا في حد ذاته دليلا على حرصهم على أن تنسب أعمالهم إلى أشخاصهم وعلى شعورهم بشخصياتهم واعتزازهم بها . وفوق ذلك فإن آثارهم نفسها تحمل في كثير من الأحيان طابعهم الشخصى حتى يمكن التعرف عليهم فيها ، بحيث أمكن في بعض الحالات نسبة كثير من الآثار إلى أصحابها بعد أن ضاعت من عليها أسمائهم ، وذلك اعتماداً على ما ينم عليه أسلوبها وطرازها من خصائص شخصية ، تتفق مع ما عرف لهم من آثار تحمل أسمائهم . علاوة على هذا تمثل صورهم وتمثيلهم شخصيات واضحة المعالم ، يمكن أن تعرف على أصحابها فيها وإن اختلفت شخصية كل فيما حفظ لنا من تمائله وصوره ^(١) . وليس من شك في أن هذا صحيح في مجموعه ، ولعله يرجع أول الأمر إلى طبيعة بلاد الغرب وما اقتضته من نظم

J. J. Bernoulli, Griechische Ikonographie ;

J. J. Bernoulli, Roemische Ikonographie ;

G. Lippold, Griechische Portraetstatuen ;

H. Brunn — F. Bruckmann — P. Arndt — G. Lippold, Griechische und Roemische Portraets ;

A. de Ridder—W. Deonna, Art in Greece, p. 320—1 ;

P. Gardner, The Principles of Greek art, pp. 165-186, 210, 326;

P. Gardner, New Chapters in Greek Art, pp. 282 ff.

سياسية خاصة ، كما يرجع إلى العامل الزمنى وما أفادته الحضارات الغربية مما سبقها من حضارات ، وما تمتاز به كل منها من طابع « علمانى » . استوحى كثيراً من مؤثراته من الطبيعة مباشرة وظل مرتبطاً بها أشد ارتباط في أكثر الأحيان . على أنه مع ذلك لا يجب أن ننسى أهمية ما حفظ لنا مما كتبه الكتاب والمؤرخون الأقدمون ، عن الشخصيات العظيمة من الفنايين وغيرهم وعن أعمالهم الفنية مما كان له أثر لا ينكر في تعريفنا بشخصياتهم .

أما في الشرق القديم ، مهم الحضارات الأولى وموطن الحكومات المركزة والمعتقدات الدينية القوية ، فقد كان من الطبيعي أن تتخذ فيه الحرية الشخصية وشخصية الأفراد مظهراً يختلف عما جرى عليه الأمر فيما بعد في بلاد الغرب تبعاً لاختلاف الزمن وطبيعة البلاد وما اصطفت به حضارات الشرق من طابع دينى قوى وغير ذلك من عوامل . وإنه ليعيننا الآن جلاء ما يمكن استخلاصه من الفن المصرى القديم عن شخصية الفنان وشخصية من يمثله في صورته وتمثاليه ، لهذا الموضوع من قيمة فى حد ذاته ، ولأن الفن المصرى من جهة أخرى هو أبرز مظاهر الحضارة المصرية القديمة .

يجمع العلماء «المصروولوجيون» على أن الآثار الفنية المصرية تدل على فقدان الحرية الشخصية والطابع الشخصى للفنان المصرى ، وعلى أن هذا الفنان لم يكن يجد من قوة شخصيته واعتزازه بها ما يدعوه إلى أن يحرص على أن ينسب إليه عمله الفنى . ويعتمدون فى ذلك على أن الآثار المصرية تدل على اختلافها تخلو عادة من أسماء مبدعيها إلا فى القليل النادر . وقد ذهب بعضهم إلى أبعد من هذا فرأى أنه لم تكن هناك شخصية فردية أخرى إلى جانب شخصية الملك^(١) ، بل منهم من ذهب إلى أن أغلب ملوك مصر يبدوون كخيالات أو أطيايف لا تسكاد نزاعى لنا حتى نختفى دون أن تكون لها معالم شخصية واضحة . ومنهم « برستد » فقد ذهب إلى أن « اخاتون » هو أول شخصية مفردة فى تاريخ الانسانية ، فقد

أصرف إلى معتقداته الدينية وسما بتمه العليا وأغراضه مما يجعله بحق أجدر فراعنة مصر بالملاحظة^(١). ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن السبب الأكبر فيما يذهب إليه هؤلاء العلماء يرجع إلى قلة ما حفظ لنا من الأخبار المكتوبة عن خصائص الممازين من الأفراد وعن أعمالهم في مصر القديمة ، كما يرجع إلى تأثير العلماء بأراء ونظريات معينة واتخاذهم مقاييس الحضارة الإغريقية وغيرها معياراً لمظاهر الحضارة المصرية ، بقدر ما يرجع أيضاً إلى طبيعة الفن المصري وظروفه والفرض الأساسي منه .

بعد حلت رموز الكتابة المصرية في أوائل القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الوقت اشتد الاهتمام بالمعارف المصرية (المصنولوجية) وتوافر العلماء من مختلف الأنحاء على بحثها والكشف عنها وذلك في عصر بلغ فيه تقدير الفرد غايته ، فقد كان ينظر إليه كوحدة مستقلة ذات قدرة مطلقة . أما الجماعة فكانت تعتبر كأنها مجموعة من الأفراد . ولذلك كانت تقدر الحضارات بقيم ما تكشف عنه من أفراد ممازين ، خلغوا فيها آثاراً واضحة تدل على شخصياتهم وخصائصهم الذاتية . ولما كانت الأعمال الفنية المصرية لا تحمل عادة أسماء الفنانين الذين أبدعوها على عكس ما جرت به العادة في بلاد الإغريق وغيرها ، كما أنها على اختلاف عصورها تبدو لأول نظرة كأنها متسمة بطابع عام لا يكشف عن شخصيات هؤلاء الفنانين ، لذلك ذهب العلماء إلى أن الفن المصري فن غير شخصي ، يدل على فقدان الحرية والطابع الشخصي للفنان . وأنه يعلمنا أن الفن بغير حرية لا يمكن أن يتقدم^(٢) . وأن مصر لم تخط إلى عهد الفردية ، وأنها بذلك لم تستطع التجديد والابتكار^(٣) . وقد حالت وجهة النظر هذه بطبيعة الحال دون تقدير الفن المصري حتى قدره كما حالت دون استكناه كثير من مسائله على وجهها الصحيح .

J. H. Breasted, A History of the Ancient Egyptians, p. 265.

(١)

H. Brunn, Ueber die Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der griechischen und ägyptischen Kunst, S. 154 ff.

(٢)

J. Burchardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, S. 104.

(٣)

لا نزاع في أن لكل حضارة ظروفها وخصائصها ومثلها العليا ، ولذلك فمن حقها أن تنصب لها معايير ومعايير خاصة بها ، لا أن تستخدم لها مقاييس غيرها من الحضارات التي تخالفها . لهذا لا يجب أن يعتبر مجرد خلو أغلب الآثار المصرية من أسماء مبدعيها دليلاً على فقدانهم شخصيتهم قياساً على ما جرت به العادة فيما بعد في الحضارة الإغريقية وغيرها ، فقد يكون هناك على الأقل عامل قوى حال دون ذلك ، وخاصة إذا علمنا أن فخار ما قبل عهد الأسرات ، وقد كان من أهم الصناعات الفنية إذ ذاك ، يتميز بكثير من الشارات التي قيل عنها إن ما أحدث منها قبل حرق الفخار هو شارات الصانع ، أما ما أحدث منها بعد الحرق فهو شارات المالك^(١) . إلى جانب هذا لعد لوحظ بحق أن المصريين على اختلاف طبقاتهم في سائر عصورهم التاريخية كانوا من أشد الناس غراماً بتسجيل أسمائهم حيثما تسنى لهم ذلك . فقد سجلوها على الصخر على جانبي الوادي وفي المناجم والمحاجر وفي طرق القوافل وعلى قراطيس البردى إلى غير ذلك ، يستوى في هذا كله الملوك والواد والكتاب والجنود والفنانون والصناع والملك وغيرهم . بل لقد كان الكاتب الناسخ يحرص في أغلب الحالات على كتابة اسمه في نهاية ما ينسخه على البردى من قصص وقصائد وغيرها حتى أنه حفظ لنا في بعض الحالات اسم الناسخ دون اسم الناثر أو الشاعر^(٢) . فإذا كان مجرد تسجيل الأسماء في حد ذاته يتخذ دليلاً على مالأصحابها من شخصية وآية على اعتزازهم بشخصياتهم ، فلامعدي من أن نقضي بذلك للمصريين على اختلاف طبقاتهم ، إن لم نميزهم في ذلك عن غيرهم من الشعوب لكثرة ما حفظ لنا من أسمائهم .

F. Petrie, Naqada and Ballas, pp. 11, 43-44, pls. Ll—LVII; (١)

F. Petrie, The Royal Tombs of the First Dynasty, Part I, p. 29 ff; Part II, p. 47;

A. Scharff, Abueir el-Meleq I, S. 35, Abb. 15;

A. Scharff, Die Altertümer der Vor—und Frühzeit Aegyptens, erster Teil, S. 102, 169.

(٢) ومن أمثلة ذلك القصيدة المشهورة باسم « بنتاؤور » في الاشادة بشجاعة رمسيس الثاني . أنظر

Ch. Kuentz, La Bataille de Qadech, pp. II, 199.

على أنه من جهة أخرى لقد كان للاسم بالذات عند المصريين شأن يخالف ما كان له عند سائر الشعوب حتى الوقت الحاضر^(١)، فقد كانوا يعتبرونه جزءاً من كيان صاحبه، كما كانوا يعتمدون أنه وسيلة لا غنى عنها من وسائل الخلود، في بقاءه فائدة محققة لصاحبه في العالم الثاني، وليس أضر على صاحبه من محوه وإزالته. لذلك كان المصريون يرجون أن تتخذ أسمائهم على آثارهم وفي أفواه أبنائهم إلى الأبد^(٢).

ومن جهة أخرى علم من كثير من النصوص، أن الفنان المصري كان يفخر بنفسه وعمله^(٣)، كما كان يتمتع بتقدير المجتمع أكثر مما كان يتمتع به الفنان في بلاد الإغريق والرومان^(٤). ولم يفته في بعض الأحيان أن يؤكد استقلاله، وأنه كفنان لم يتلق الإرشاد من رئيس وإنما كان قلبه هو الذي يرشده^(٥). وموق هذا كله كان الفنانون المصريون يعتبرون أنفسهم كأنهم أدوات الآله على الأرض^(٦)، وكان ينظر إلى أعمالهم الفنية نظرة تقديس وإجلال مبمها شعور ديب عميق لا مثيل له فيما علم في أي قطر آخر. لهذا كله لنا أن نذهب بحق إلى أن الفنان المصري لم يكن أقل من غيره من المصريين رغبة في تسجيل اسمه وخاصة على آثاره الفنية وأنه لا بد أن كانت هناك أسباب قوية حالت بينه وبين تحقيق رغبته في أغلب الأحيان.

H. Kees, Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Aegypter, 1926, (١)
S. 79—80.

Davies—Gardiner, The Tomb of Amonemhet, pp. 82, 85, 103. (٢)

H. Sottas, Etude sur la Stele C 14 du Louvre, in Recueil de Travaux, 36, (٣)
pp 153 ff.;

K. Sethe, Urkunden der 18. Dynastie, IV, 57-58.

H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 67; Brunn, Geschichte der (٤)
griechische Kuenstler, II, 211.

W. Spiegelberg, Eine Kuenstlerinschrift des neuen Reiches, in Recueil de (٥)
Travaux, 24, 185--7;

H. Erman—H. Ranke, Aegypten, S. 606, Anm. 3.

H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 46. (٦)

كان المصريون من أشد الشعوب تدينا وأكثرهم مغالاة في المحافظة على تقاليدهم القديمة ، إلى جانب هذا يلاحظ أن الكثرة الغالبة مما حفظ لنا من آثارهم عثر عليها في المعابد والمقابر ، ولذلك فمن الطبيعي أن يكون ما حفظ لنا من تماثيلهم وضورهم على أشد صلة بعقائدهم الدينية والجنائزية ، فلم يكن الغرض منها إقامتها أو عرضها في الميادين والأماكن المكشوفة ، ولا في مواطن الإقامة وأماكن الزيارة العامة ، لأغراض «عمانية» أو دينية تنصل بالحياة الدنيوية أشد الاتصال ، وإنما كان الغرض منها فائدة من تمثله من الملوك والأفراد في العالم الثاني ، مما لا سبيل إلى تفصيله الآن ، ولذلك كانت في كثير من الأحيان تقام أو تصور في أماكن مظلمة أو مرتفعة ، مما يدل على أنه لم يكن المقصود منها مشاهدة المعاصرين أو الأجيال التالية لها . ولما كان لاسم الشخص أهمية خاصة في عقيدة المصريين على نحو ما ذكرنا ، كان من الضروري كتابة أو نقش اسم من يمثله التمثال أو الصورة وخاصة إذا علمنا أن كلا منهما لم يكن يمثل الشخصية الدنيوية لصاحبه كما سنرى فيما بعد ، ولذلك لم يكن هناك مجال لكتابة اسم الفنان أو نقشه على عمله الفني ، وحتى لا يكون هناك أدنى احتمال للخلط بين الأسماء في عالم الروح ، مما قد يعود ضرره على صاحب الصورة أو التمثال في العالم الثاني .

على أنه منذ الأسرة الخامسة ، عندما بدأت مناظر الحياة الدنيا تزداد وتكثر على جدران المقابر ، بدى بتمثيل الفنانين وهم يؤدون بعض الأعمال الفنية إلى جانب صور الصانع والزراع وغيرهم ، وفي بعض الأحيان كانت تسجل أسماءهم وألقابهم إلى جانب صورهم^(١) . غير أن الغرض الأساسي من هذه الصور إنما كان لفائدة صاحب المقبرة نفسه في الآخرة . ومع ذلك ففي قليل من الأحيان أفحم الفنان صورته بين صور جدران المقبرة بحيث تمثله تارة جالسا بمفرده يقدم له الطعام

J. Capart, Une Rue de Tombeaux a Saqqarah, I, p. 33; II pl. XXXIII; (١)

N. de G. Davies, Deir el Gebrawi, vol. I, pl. XIV; vol. II, pl. X;

N. de G. Davies, Rock Tombs of El Amarna, vol. III, pl. XVIII.

الشراب^(١١) أو يستمتع بالموسيقى والرقص^(١٢) ، وتارة بين أصدقاء صاحب المقبرة^(١٣) وبين من يتقدم إليه بالعربان^(١٤) ، وقد تميز صورته في العليل النادر وهو يصور صول السنة^(١٥) ، ولم يفته في بعض الحالات أن يسجل إلى جانب صورته أنه هو الذي قام بالعمل في المقبرة^(١٦) . وفي متحف القاهرة مجموعة جميلة من التماثيل من عهد الدولة الحديثة تمثل رجلا وامرأته يجلسان على مقعد نقش على جانبه الأيسر اسم وألقاب التل الذي قام بعمل هذه المجموعة^(١٧) . على أن هذه الأتملة لميلة^(١٨) ، ولكنها بالرغم من قلتها دليل قوى فيما نعتقد على شدة رغبة الفنان في تخليد اسمه وصورته على عمله الفني كلما سنحت له الفرصة ، بالرغم مما كانت تقضى به العقائد والتقاليد الموروثة التي لم يكن لها مثل لدى الأغريق أو غيرهم . ولعل في تمثيل صورة « سموت » ، مهندس « حاتشبسوت » الذي أشرف على بناء معبدها في الدبر البحري ، على جوارب بعض أبواب هذا المعبد ، بحيث كانت تختفي من وراء مصاريع الأبواب^(١٩) ، وكذلك كتابة اسم الفنان على عصا صورة صاحب المقبرة^(٢٠) ، ما يدل من ناحية على شدة رغبة الفنانين المصريين في تخليد أسمائهم على آثارهم الفنية

N. de G. Davies, The Mastaba of Ptahhotep and Akhetep, vol. I, p. 10-11, pls. XXI, XXV ;

Zeitschrift fuer aegyptische Sprache und Altertumskunde, Bd. 31 (1893), S. 97-8.

N. de G. Davies, The Rock Tombs of Sheikh Saad, pp. 14-15, 18, pl. X. (٧)

H. Kees, Studien zur aegyptischen Provinzialkunst, Taf. 8.

Davies-Gardiner, The Tomb of Amenemhet, p. 37, pl. VIII. (٣)

J. Capart, Une Rue de Tombeaux à Saqqarah I, p. 41, 11, pls. XLVII, IC. (٤)

A. M. Blackman, The Rock Tombs of Meir, part IV, pl. VIII

A. Erman, Bilder der Jahreszeiten, in Zeit. f. aeg. Sprache, Bd. 38, 8, 107-8, (٥)

W. von Bissing, Miscellen, in Zeit. f. aeg. Sprache, Bd. 64, S. 138

R. Lepsius, Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien, II, 12 c, 111 (٦)
12 a & d.

Zeit. f. aeg. Sprache, Bd. 31, S. 99-100 ; Bd. 42, S. 128-131 ;

K. Sethe, Urkunden des aegyptischen Altertums, Abt. I, 16 ; Abt. IV, 128 ;

P. E. Newberry, El Bersheh, part I, pp. 3, 20, pl. XII.

G. Legrain, Statues et Statuettes de Rois et de Particuliers, 42126, p. 78. (٧)

E. William Ware, Egyptian Artists' Signatures, in The American Journal of Semitic Languages and Literatures, vol. 43, pp. 185 ff. (٨)

H. E. Winlock, Excavations at Deir el Bahri, 1911-1931, pp. 105-6 (٩)

N. de G. Davies, Deir el Gebrawi, Vol. II, p. 10 pl. X. (١٠)

وما يكشف من ناحية أخرى عن مدى ما كانت تقضى به العقائد والتقاليد إذ ذاك .
وليس هذا يمنع من أن يكون الفنان قد قصدوا أيضاً من وراء تسجيل أسماؤهم
وصورهم في هذه الحالات فائدة شخصية كانوا يرجون أن تتحقق لهم في العالم الثانى ،
على نحو ما كان من فائدة أفراد أسرة صاحب المقبرة أن تسجل أسماؤهم وألقابهم
وصورهم على جدران مقبرته ، وعلى نحو ما كان أيضاً من فائدة الصانع والمهال
أن تسجل أسماؤهم وصورهم على جدران مقبرة سيدهم ليضمنوا بذلك أن يكونوا
في خدمته في العالم الثانى كما كانوا في العالم الأول .

أما اتسام الفن المصرى بطابع عام فيرجع أولاً إلى الغرض منه ، فقد كان على
أشد اتصال بالديانة المصرية ، يقوم على تحقيق مطالبها ومراميتها وتمثيل معتقداتها
وأغراضها . وفى هذا المجال لم يكن لفنان المصرى متسع للاستمتاع بحجرة كائنة ،
تشجبه على اختيار الموضوعات المختلفة التى تهديه إليها شخصيته وميوله . ولم يكن
ليستجيب لشعوره الفنى ، أو يستوحى طبيعته ومنهجه الشخصية عما قد يعينه
باستمرار على ابتكار الأساليب والطرز المختلفة . فالعقائد الدينية محافظة بطبيعتها ،
ترنو إلى الماضى وترتبط به ولا تسمح بالكثير من الابتكار والتجديد . وهو
يرجع أيضاً إلى طبيعة البلاد التى تتميز باستقرار مظاهرها وخلوها من المراك
والصراع بين عناصر الطبيعة المختلفة مما يميز بلاد الغرب عامة . ولا سبيل لفن
الأصيل إلا أن يكون مرآة للعقائد والأفكار ومظاهر الطبيعة التى ينشأ فيها . لذلك
لا عجب إذا اتسم الفن المصرى كغيره من مظاهر نشاط المصريين بطابع عام ، تزول
معه الفوارق الكبيرة والاختلافات الحادة . ومع هذا فلم يلتزم الفن المصرى
فى كل عصوره مظهراً ثابتاً وأسلوباً واحداً لا يتغير ، وإن كان قد التزم طريقة
واحدة للرسم ، تخالف طريقة الرسم المنظور التى التزمها الفن فى الغرب . فلكل
عصر بل لكل أسرة فى مصر تقريباً أسلوبها الفنى الخاص الذى يميزها عن غيرها .
فالأسلوب أو الطراز الفنى فى الدولة القديمة غيره فى الدولة المتوسطة أو الدولة
الحديثة ، وهو فى الأسرة الثالثة غيره فى الأسرة الرابعة أو الخامسة إلى غير ذلك .

ولا يرجع هذا الاختلاف إلى التطور الزمني فحسب ، وإنما يرجع أيضاً إلى اختلاف الفنانين واختلاف أحاسيسهم ومثلهم العليا من عصر إلى آخر .

لهذا كله لا يجوز الاعتماد على عدم توقيع الفنانين بأسمائهم على آثارهم وعلى ما يبدو على الفن المصرى من طابع عام للتدليل على فقدان الشخصية عند الفنانين المصريين ، وعلى أن فنيهم فن غير شخصى لا أثر فيه لشخصياتهم . هذا إلى أن الفن المصرى لم يكن حتى الآن موضوع دراسة مستفيضة شاملة تجلّو تفاصيله ومسائله ، فإذا استبهم علينا الآن أثر شخصية الفنان فيه ، فذلك لأن الآثار الفنية لم تدرس دراسة مقارنة تكشف عن خصائصها وصفاتها الفنية . ومع كل لا يجب أن يفهم من ذلك أننا نقصد المول بأن الفنان أو غيره من المصريين كان على إدراك تام لشخصيته وعمه الفنى على نحو الفنان فى العصر الحديث ، الذى يطلق لشخصيته وحرية السبيل بقدر كبير وهو مدرك قيمة عمله من الناحية الفنية . فلقد كان الفنان المصرى يشعر بأنه عضو فى جماعة كبيرة أكثر من شعوره بفرديته ولذلك انصرف إلى تحقيق مطالبها ومثلها وكرس قته وكفاءته فى سبيل ذلك .

وإذا كنا نرى الآن أن ذلك قد حد من حرية الفنان فى عمله الفنى ، فلا يجب أن ننسى أنه كان يشعر بشعور الجماعة التى كان يعيش بين ظهرانيها ، والتى كان يرتبط بها أشد الارتباط ، ويدن بعقائدها ويأخذ بتقاليدها فى نخار ومباهاة إزاء أفراد القبائل والشعوب المجاورة ، كما أن مطالب الجماعة ومثلها كانت فى الغالب تنفق مع مطالبه ومثله . على أنه من جهة أخرى لا يجب أن نفرنا هذا بالقول بأن الجماعة كانت كل شيء وأنه لم تكن للفنان شخصية فى حدود شخصية الجماعة ، كما ذهب إلى ذلك « ولتر ولف » أحد أساتذة الألمان فى بحث له ، استقصى فيه « الفردية والجماعة فى مصر القديمة »^(١) فى ضوء الآراء والنظريات الشعبية التى سادت فى بعض البلدان قبيل الحرب الأخيرة . وقد انتهى فيه إلى أن مظاهر

W. Wolf, Individuum und Gemeinschaft in der ägyptischen Kultur, 1935. (١)

الحضارة المصرية من عمل الجماعة لا من عمل الأفراد ، باعتبار أن الجماعة وحدة قائمة بذاتها وأنها هي الخالقة المبدعة . لأنها هي التي تشكل الفرد وتكونه ، وهي بذلك صاحبة الأثر الفعال مما يجعلها تسمو على الفردية . وعلى ذلك ليست الأعمال الفنية المصرية في نظره من ابتداع شخصيات مبدعة ، وإنما هي أعمال قام بها أو قذفها وسطاء . فهي على حد قوله أشبه بأغنية أو أسطورة شعبية لا يعرف مؤلفها ، ولكنها نمت كعمل جماعي من أعماق الشعب ، ولذلك فهي صورة صافية عميقة للجماعة لأنها تبرا من عوارض الشخصية المبدعة .

أما شخصية الفنان فهو يرى أنها لم تكن في مصر بذات موضوع ، إذ لم يكن هناك مجال للفردية حتى نهاية الدولة المتوسطة تقريبا ، وإذا كانت قد ظهرت في الدولة المتوسطة ميول واضحة تعمل على تحرير الفرد من قيود المجتمع ، إلا أنها كانت قليلة ولم يقدر لها أن تعدو طورها حتى تؤدي إلى تحرير الفرد تماماً ، إذ كانت تقاليد المجتمع أقوى من أن تسمح لها بذلك . وكل ما استطاعت أن تحققه هذه الميول هو التخفيف من شدة هذه التقاليد ، فظهرت في الفن إذ ذاك محاولات ضعيفة متردة في سبيل التحرر من قيود طريقة الرسم التقليدية ، تتجلى فيما يعرف بالتصنيف الجانبي والتصنيف العالي . ولم يصبح لهذه المحاولات شأن إلا في عهد الدولة الحديثة ، وبذلك استطاع الفنان أن يتحرر من قيود الجماعة ويظهر كفرد ، وقد كان من أثر ذلك تصدع القوة الخالقة للجماعة . وفي استدراك نشره في نهاية بحث له عن « معنى وقيمة المصروولوجية »^(١) عمد إلى تحديد الفرق بين الفردية والشخصية ، فذهب إلى أن « الفرد » هو من يعمل على إدراك منه على التحرر من قيود الجماعة وينصب نفسه ضدها كلها أمكن ذلك ، في حين أن « الشخصية » هي المنفذة لما تشعر به الجماعة من دوافع سامية . وبهذا المعنى عاد فاعتبر « ايمحوتب » كبير بنائي « زوسر » من الشخصيات لأنه قام بتنفيذ ما كانت تصبو إليه روح الجماعة . أما « اختاتون » فهو « فرد » في نظره لأنه خرج على الجماعة ولم يرتض تقاليدها

أوضاعها ، وكذلك كل فنان منذ الدولة المتوسطة ممن حاولوا الخروج على التقاليد وورثة التي فرضتها الجماعة .

من هذا يتضح أن « ولف » وإن كان قد اعترف بشخصيات الفنانين صريين ، إلا أنه لا يرى لشخصياتهم أدنى الأثر في أعمالهم الفنية ، فلم يكن لهم أكثر من الوساطة في تنفيذ ما كان في روح الجماعة ، وما كانت تشعر بالحاجة إليه . أما الأفراد الشعرون بفرديتهم فهم في نظره خارجون على الجماعة وتقاليدها ، ليس لهم أثر سوى إحداث التصدع في بنيان الجماعة . ونحن وإن كنا لا نذكر كان للجماعة في مصر القديمة من أثر قوي واضح على نواحي النشاط المختلفة ، فإنها لها طبيعة البلاد وظروف الحياة فيها والعامل الزمني ، إلا أن ذلك لم يكن قدرا الذي يشل تماماً الأثر الشخصي للأفراد ، ومنهم الفنانون ، وخاصة في العهود الأخيرة من تاريخ مصر القديم . وإذا كان من الصعب استبانة هذا الأثر بوضوح الوقت الحاضر ، فذلك لأسباب مختلفة . منها قدم عهد الحضارة المصرية وانقطاع تنميتها واتخاذها طابعاً ديدانياً قوياً لم يمكن يسمح للفنان بحرية كافية تمكنه من الاستجابة لشخصيته وشعوره التي بدرجة كبيرة ، ثم الأغراض التي كان يتوخاها الفنان نفسه من فنه إلى غير ذلك مما شرحنا بعضه فيما سبق . ومع هذا فيلاحظ كل عصر بل كل أسرة لا تخلو من بعض العناصر الفنية المستحدثة والمحاولات الجديدة⁽¹⁾ ، وهي لا يمكن أن ترجع إلا إلى شخصيات الذين استحدثوها . وإن كنا لا نعرف عن شخصياتهم شيئاً . ومن الشطط اعتبار هذه المحاولات خروجاً عن الجماعة بالمعنى الذي يذهب إليه « ولف » ، وإنما يمكن عدها في سلك المبتكرات بدو لشخصيات فنية متميزة ، ابتدعتها في حدود المعتقدات السائدة مما كان

H. Schaefer, Zum Wandel der Ausdruckform in der ägyptischen Kunst, (1) in Zeit. f. aeg. Sprache, 66 (1930), S. 8 ff. ;

H. Schaefer, Ägyptische und heutige Kunst, S. 51—53. H. Junker, Giza III, S. 56 ff. ;

H. Junker, Von der ägyptischen Baukunst des alten Reiches in Zeit. f. aeg. Sprache, 63, S. 1 ff.

لا يضير الجماعة في شيء، وذلك كالتصنيف الجاهلي أو التصنيف العالي، مما يستشهد به «ولف» في بعض مناظر الدولة المتوسطة والدولة الحديثة. وإذا سلمنا جدلاً بأن الشخصيات من الفنانين لم يكن لها أكثر من الوساطة في تنفيذ ما تتطلبه الجماعة، فالأمر يعزى التفوق الفني الذي أحرزه كثير من الفنانين على غيرهم حتى استطاعوا في حدود المعتقدات السائدة بلوغ ذروة الإتقان الفني مما لا سبيل إلى إنكاره حتى في آثار الدولة القديمة التي يعتبرها بعض العلماء أجمل ما خلفته مصر في عصورها المختلفة؟

أما ما يدعيه الأستاذ «ولف» من عدم وجود الموهوبين في مصر، والاستغناء عنهم بالتقاليد الثابتة، وتدليله على ذلك بطريقة العمل التي اتبعها الفنان في جميع عصوره، وهي الاستعانة بالخطوط والنقط أو بالشباك من الخطوط في رسم الصور على الجدران وفي نحت التماثيل، مما أغنى في نظره عن الموهوبين من الفنانين، ووقى الفن في العصور التي كادت تتلاشى فيها المقدرة الفنية من الانحطاط التام فهو أشبه بالادعاء بأن في وضع القلم في يد الأعمى الذي لا يقرأ ولا يكتب ووضع المنظار على عينيه ما يكفي لإجادة الكتابة والقراءة. حقاً لقد كان لطريقة العمل هذه أثر يذكر في الفن المصري، ولكنه لم يعد أن يكون أثراً مساعداً على الإجابة ولم يكن العامل الأصيل فيها. فقد ساعدت هذه الطريقة على تمثيل الأجسام والأشكال في نسب وأبعاد متناسقة، ولكن لم يكن لها أدنى الأثر في طراوة الخطوط وشدها وما تفيض به من حياة وقوة وما يمتاز به من حساسية وجمال، ولا فيما تنطق به ملامح الوجوه من معان سامية، وما نحسه فيها من مشاعر خالدة، وهذا كله من عمل الفنان نفسه وفيض روحه وإحساسه. لقد امتاز المصري القديم في كل عصوره بأنه يسلك إلى تحقيق أغراضه أبسر السبل ويستخدم لها أبسط الوسائل ويبلغ بها أقصى ما يريد من إتقان وكمال مما يدل على قدرة غريبة وكفاءة ممتازة. وليست الطريقة التي اتبعها في عمل صورته وتماثيله، إلا إحدى وسائله المختلفة التي اتخذها في كثير من شئونه. فليس لها من فضل أكثر من أنها ساعدته على أن يصيغ قته في حدود نقطها وخطوطها في يسر واتساق. ثم هذه الطريقة

بالذات من الذى ابتدعها أول الأمر ؟ أمى التمايلد الثابتة ؟ أم هى الجماعة ؟
إلى جانب هذا يلاحظ أنها لم تلتزم فى سائر العصور نسباً وأبعاداً واحدةً ، وليس
من شك فى أن اختلاف هذه النسب والأبعاد من عصر لآخر لا يرجع فى شيء
إلى التقاليد ولا إلى الجماعة .

على أن أهم ما يتقدم به « ولف » فى تأييد الأثر السكلى للجماعة وإعدام
الأثر الشخصى ، هو محاولته تفسير طريقة الرسم المصرية بما يتفق ووجهة نظره .
وهى محاولة لا تخلو من طرافة ، إذ يقول إنه من المعروف أن الفنان المصرى لم يتقيد
فى رسم صوره بقواعد المنظور ، التى تقتضى رسم الشيء الواحد أو المنظر من وجهة
نظر واحدة من مكان ثابت . وهو يرى فى قواعد المنظور هذه ما يدل على منشاء
واحد ، يشر بذائنته ويستقل بنفسه عن عالم المظاهر . أما طريقة الرسم المصرية
فلا تتقيد بوجهة نظر واحدة . وإنما ترسم الشيء الواحد وكذلك المنظر الواحد
من وجهات نظر مختلفة ، مما يجعل الصورة تتألف من عدد من التصورات المستقلة .
لذلك يذهب « ولف » إلى أن هذه الصورة لا تشير بأية حال إلى الفنان ، وأن لنا
أن نستنتج أنه لم يكن هناك فرد مبدع أنشأها بحيث كان يستقل بنفسه عنها
وهو بنائها . ولذلك فالنص المصرى فن غير شخصى . على أن طرافة هذا التفسير
لا تمنع من بحثه ومعرفة وجه الحق فيه .

من المعروف أن طريقة الرسم المتطور استحدثها الإغريق منذ القرن الخامس
قبل الميلاد ، وقد وجدت فى بداية الأمر اعتراضاً قوياً ، فخاربها « أفلاطون » بشدة
وببارات قوية ، إذ وجد فيها ما يناقض حقائق الأشياء المرسومة أو المصورة ، لأنها
على حدّ تمييزه تنمى بالصورة المرئية لا بالصورة الحقيقية ، ولأنها تعتمد فى أساسها
على ماركب فى طبيعة الإنسان من نقص ، ولا تحاول أن تعتمد فى أحكامها
على المقاس والعد والوزن ، وإنما تسكتفى بالصورة المرئية الحادثة . وقد قال عنها

أيضاً: « إن الفن الذى لا يمثل الشيء كما هو، وإنما يمثل كما يرى، هو نفسه فن سيء، يتجه إلى السوء، ولا ينتج إلا السوء^(١) ». وهذا الانتقاد الشديد يدعونا إلى التشكك فيها إذا كان « أفلاطون » قد شعر حقاً بأن لهذه الطريقة فى الرسم والتصوير علاقة بذاتية الفنان . وحتى إذا سلمنا جدلاً بأنها تدل على شعور الفنان بذاتيته، فإن ذلك لا يجب أن يتعدى الطبقة الأولى من الفنانين الإغريق الذين ابتدعوها وشابعوها عن إدراك تام منهم . أما من تلاميهم من الفنانين حتى الوقت الحاضر ممن أخذوها بالتقليد أو بالتعليم والمران، فلا يمكن أن يدل استخدامهم لها على أنهم اختاروها لأنها تتفق وشعورهم بذاتيتهم، ولا سبيل إلى الاحتجاج بأن شعورهم بذاتيتهم كان أو لا يزال يهيئهم لقبول هذه الطريقة عن سجية وطبع . لأنه ليس من شك فى أنهم اكتسبوها بالتعليم أو المران، ولا يزال يبذل حتى الآن فى تعليمها جهد ليس بالقليل . إلى جانب هذا يلاحظ أنها لم تستكمل قواعدها وخصائصها إلا فى عهد الإحياء فى أوروبا، ولا سبيل إلى القول بأن الفنانين لم يستكملوا شعورهم بذاتيتهم إلا منذ ذلك العهد . ومع هذا كله فقد بدأ كثير من الفنانين فى العصر الحاضر يتخذون طرقاً أخرى فى رسومهم وصورهم لا تعتمد بقواعد المنظور، ولا يمكن أن يدل هذا على أنهم فقدوا شعورهم بذاتيتهم . بل أمل الأمر على النقيض، فإن مجرد محاولتهم التحرر من قيود المنظور الذى فرض سيادته مدى قرون عديدة ليدل فى حد ذاته على قوة شعورهم بذاتيتهم أو فرديتهم، حتى بالمعنى الذى يقصده « ولف » من الفردية . وفوق ذلك كله هناك ما يدل على أن المصريين قد أدركوا بعض قواعد المنظور^(٢)، على أنهم لم يأخذوا بها وذلك لأنها تتنافى مع أغراضهم ومقاصدهم، فالصور التى كانوا يمثلونها على جدران معابدهم ومقابرهم لم يكن الغرض منها متعة عين الناظر أو مجرد تمثيل الأشياء والأجسام على نحو

Platon, Staat, 598 A, 602 D—608 B.

(١)

H. Schaefér, Von ägyptischer Kunst, S. 213—14;

(٢)

I. Klotz, Die Tiefendimension in der Zeichnung des alten Reiches, in Zeit.

f. aeg. Sprache, 52, S. 9 ff.

H. Senk, Vom perspektivischen Gehalt in der ägyptischen Flachbildner.

in Zeit. f. aeg. Sprache, 69, S. 78 ff.

ما تبدو في الطبيعة ، وإنما كان الغرض منها حقيقة ما تمثله لفائدة ذلك في العالم الثاني حسب ما كانوا يعتقدون . لذلك لأغرابة في ألا يحفلوا بالطريقة التي تكتفى برسم وتصوير ما ينطبع من مظاهر الأشياء على شبكة عين الناظر ، وأن يؤثرها الطريقة التي تساعد على تمثيل الأشياء حسب مظاهرها الحقيقية ، وهو مادافع عنه « أفلاطون » ، لأن ذلك يتفق مع أغراضهم الدينية ، وليس لأنه يتفق مع وجهة نظر الجماعة كما يذهب « ولف » .

اقتصرنا فيما سبق على الكلام عن شخصية الفنان نفسه ، أما عن عمله الفني من حيث مشابهته لمن يمثله ودلالته على شخصية الممثل . فقد اختلفت الآراء في ذلك اختلافا كبيرا . فن العلماء من يرى أن التماثيل وخاصة رؤوسها صور دقيقة لمن تمثلهم ، إذ كان على المثال أن يستلم الملاح الشخصية لمن يمثله وألا يكتفى بتمثيل الملاح والصفات العامة للجنس ^(١) . ومن هذا القبيل ماذهب إليه « ماسيرو » من أن التماثيل ^(٢) صور صادقة تمثل أشخاصا معينين بقدر ما استطاعت قدرة المثال وأن كل مثال كان جسما حقيقيا من الحجر ، ولم يكن جسما مثاليا يراعى فيه جمال الشكل والتعبير ، وإلا لما تيسر للفن أن يحجد فيه الملجأ الذي يوافقه ^(٣) . ويرى « بروجش » أن مشابهة التماثيل للأصل تفيض على شخصية من تمثلهم حياة خاصة ^(٤) . ومن ذلك أيضا ما يذهب إليه « يونسكر » من أن الفنان الذي صنع ما يعرف بالرؤوس البديلة التي عثر عليها في الجزيرة لم يدخر وسعا في تمثيل حصة كل فرد ، وبذلك أبدع أفرادا حية لا مجرد صور عامة . ويضيف إلى ذلك أن الإنسان ليبحث دون جدوى عن التفاصيل التي يمكن أن يكون لها الأثر الفعال في مظهر الوجه وما يدل عليه من تمبير ، ومع ذلك تطالعنا في كل وجه شخصية بارزة محددة .

Perrot—Cléopie, Histoire de l'Art dans l'Antiquité, t. I, p. 633;
R. Delbrueck, Antike Portraets, 1912.

(٢) فيما عدا تماثيل الآلهة

G. Maspero, in O. Rayet, Monuments de l'art antique, t. I, p. 4.

H. Brugsch. Die Aegyptologie, S. 185.

وهو يصف تمثال الأمير « حيونو » من عهد بداية الأسرة الرابعة بأنه تجلى فيه شخصية صاحبه أتم جلاء، ومع أنه قد استبعد منها عوارض الحياة الدنيا إلا أن ذلك ساعد على إبراز جوهرها^(١).

على أن هناك فريقاً آخر من العلماء يعتمد أن التماثيل المصرية ليست إلا صوراً عامة أكثر منها صوراً فردية. فيذهب « اشنايدر » إلى أن أول ما كان يهتم به المثال هو تمثيل الجنس والمزاج والسن بصفة عامة، ثم يأتي بعد ذلك تمثيل الفردية في المرتبة الثانية وربما في المرتبة الثالثة^(٢). ويعتقد « اشبيجلبرج » أن كبار التماثيل في الدولة القديمة لم يمثلوا الأشخاص على حقيقتهم، وإنما أبدعوا نماذج في حالي الشباب والكمولة. وأن تمثيل الشخص حسب صورته الحقيقية بدأ مع اتجاه الفن نحو « الواقعية » الذي يظهر أنه بدأ في الدولة المتوسطة ثم بلغ غايته في الفن الطبيعي للدولة الحديثة والفن الصادق في العهد الصاوي^(٣). ولقد اعتمد في رأيه هذا على تماثيل للكهنة « رع نفر » في المتحف المصري. معتقداً أن أحدهما يمثل صاحبه فيما بين العشرين والثلاثين من عمره وأن الثاني يمثلها فيما بين الخمسين والستين، وأنهما لم يصنعا في عهدين مختلفين. وإنما صنعا معاً في وقت واحد في أواخر حياة صاحبهما. على أن هذين التماثيل بلدات كانا موضع خلاف في الرأي، فمن العلماء من ذهب إلى أنهما لشخص واحد، ومنهم من لم يستطع أن يرى بين ملامح وجهيهما سوى مشابهة ضعيفة^(٤). ومنهم من ذهب إلى أنهما لشخصين مختلفين يحملان اسماً واحداً^(٥). على أنه لما كان أحدهما يمثل صاحبه وعلى رأسه الشعر المستعار، والآخريته بشعر طبيعي قصير، لذلك عمد « الجلباك »

H. Junker, Giza I, S. 02, 156, 198.

(١)

H. Schneider, Kultur und Denken der alten Aegypter, S. 99 ff.

(٢)

W. Spiegelberg, Die Darstellung des Alters in der älteren ägyptischen Kunst vor dem mittleren Reich, in Zeitschrift fuer ägyptische Sprache und Altertumskunde, Bd. 54, S. 73.

(٣)

J. Capart, Leçons sur l'art égyptien, 1920, p. 226.

(٤)

L. Curtius, Aegypten und Vorderasien, S. 80-81.

(٥)

إلى تفسير المقارنة بينهما في ظروف مماثلة ، فاستحدث نموذجاً من الرأس ذى الشعر الطبيعي ، ثم ركب عليه نموذجاً من الشعر المستعار ، فبدت المشابهة النامة بين التماثيل بما أثار الدهشة . وقد خلص « أنجلباك » من تجربته هذه إلى القول بأن الفنان الذى استطاع أن يصنع رأسين متشابهين على هذا التحول لابد أن كان فى استطاعته كذلك عمل صورة دقيقة للانسان الحى ، غير أنه أضاف إلى ذلك أن هناك فرقاً كبيراً بين تمثيل الوجه بالنسب الرئيسية الصحيحة وبين تمثيل الوجه بحيث يعبر عن شخصية صاحبه . وقد انتهى من ذلك إلى أن الفنان المصرى لم يكن يدرك أنه فى الإمكان تمثيل الفردية أى الشخصية ^(١) .

من هذا يتضح مدى اختلاف الرأى بين العلماء ، وهو يرجع فيما نعتقد إلى عدم تقدير وجهة نظر الفنان المصرى ومعتقداته ومثله العليا حق قدرها . فلم يك الفنان يستوحى إحساسه الفنى فحسب كما أسلفنا ، وإنما كان يصدر أيضاً فى عمه عن عقائده وأفكاره ومثله التى استوحاها من المجتمع المصرى والتى كان يسمو إلى تخفيها المصريون . وفى الواقع ليس عمه الفنى سوى عنائد المصريين وأفكارهم ومنافعهم محسمة فى الحجر أو مصورة على الجدران فى طراز فنى جميل . لقد أدرك كثير من العلماء أن التماثيل والصور المصرية تمثل أنحباطها فى أحسن أدوار حياتهم بأجسام تفيض حياة وقوة ورؤوس تشيع فى ملاحظها اليقظة والانتباه ^(٢) ، ولكن أحداً منهم لم يعن بشرح السبب فى ذلك ، إذ ليس من المعقول أن سائر من صنعت لهم التماثيل والصور من المصريين كانوا فى حياتهم يمثل هذه الأجسام المثالية أو أنهم كلهم مثلوا فقط فى زهرة شبابهم ^(٣) . على أننا إذا تذكرنا أن هذه التماثيل والصور وجدت فى المعابد والمقابر أدركنا أنه لابد أن تكون هناك علاقة وثيقة بين ما يبدو عليها من مظهر وما تدل عليه من معنى وبين عقائد

R. Engelbach, The Portraits of Ranufer, in *Mélanges Maspero* I, pp. 101 ff. (١)

Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'orient classique, les origines*, (٢)
p. 405 :

H. Schaefer, *Das altaegyptische Bildnis*, S. 19.

H. Schaefer, *Von aegyptischer Kunst*, S. 19, 20.

(٣)

المصريين وما كانوا يتصورونه من مظهر يرجون أن يكونوا عليه في الحياة الثانية . وإنا لنجد صدى هذه العقائد في بعض ما حفظ لنا من الآثار المكتوبة ، فمنها نعرف مثلاً أن التخطيط لم يكن مجرد الاحتفاظ بشكل الجسم على حالته عند الوفاة ، وإنما كانت تحدوه الرغبة في أن يستعيد الجسم حياته وشبابه مرة أخرى . فكان مما يتلى عند تحنيط الميت هذه العبارة : « إنك تعيش الى الأبد وإنك دائماً في زهرة الشباب ^(١) » . وفي متون الأهرامات مالا يدع سبيلاً للشك في أن المصري القديم كان يتمنى أن يستعيد حياته وشبابه بعد الموت ، وأن يكون صحيح الجسم معافى من كل سوء ^(٢) . وقد صاغ الفنان هذه المعتقدات فيما قام بعمله من تماثيل وصور ، فهي بذلك تمثل أصحابها على الهيئة التي كانوا يعتقدون أو يرجون أن يكونوا عليها في الحياة الثانية . على أنها مع ذلك لا تمثلهم في شكل مثالي لاصلة له بالمظهر الطبيعي ، وإنما تعتمد في مبناها على سماتهم وملاحظهم الشخصية . فقد كانت المادة الأولى التي يصدر عنها الفنان في عمله هي ما ارتسم في مخيلته من هذه الملاحظ ، ومن ثم يسمو بها فيزيل عنها عوارض الحياة الدنيا ليستعيد الوجه شبابيه ونضارته ، وبحيث لا يتم ملاحظه عن المشاعر والأحاسيس الدنيوية . وبذلك يمثل التمثال الصورة التي يرجي أن يكون عليها صاحبه في الآخرة مع التقيد بقدر الإمكان بصورته الحقيقية في الحياة الدنيا . ومما يؤيد ذلك أن كلمة « تمثال » في اللغة المصرية تدل على معنى « مثيل » كما تعني أيضاً « جميل » و « وسم » و « كامل » .

وهذه العقيدة عند المصريين لا يجب أن تثير دهشتنا أو ريتنا ، فالتماثيل نجدها ما يمثلها في الديانات الحديثة . فالمسيحية تدن بعقيدة البعث بالجسد ، وتزيد الكاثوليكية على ذلك بأن الجسد سيستعيد طبيعته الصحيحة وكل زخرفته وجماله ،

1. Grapow, Ueber die anatomischen Kenntnisse der alten aegyptischen Aerzte, S. 5-6 ;

H. Kees, Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Aegypter, S. 85

K. Sethe, Die Altaegyptischen Pyramidentexte, § 704 c-705 c, 707 (٢)

وقد ذكر القديس « أوجستين » صراحة بأن المسيح سيعيد للحمم بقدرة إلهية كل ما شوهه منه المرض والشيخوخة . علاوة على هذا تعتقد الكاثوليكية بأن أجسام أهل الجنة تمنح أربع صفات عند بثها ، وهي عدم الإحساس بالآلام والنضارة والقدرة على الحركة ثم الجمال . أما في الإسلام فقد جاء في الأحاديث أن من يدخل الجنة ينعم ولا يبأس ولا تبلى ثيابه ولا يفنى شبابه ، وقد جاء أيضاً أن أول زمرة تلج الجنة صورتهم على صورة القمر ليلة البدر ، كما ورد أيضاً أن « أهل الجنة جرد مرد بيض جماد مكحولون أبناء ثلاث وثلاثين على خلق آدم ^(١) » .

وبذلك نختلف النمايل المصرية بعداً أو قريباً عن الحقيقة بقدر ما كان الفنان يتعبد بالصورة أو يتعبد عنها ، وفي هذا مجال واسع لقدرة الفنية وخياله ، كما تختلف باختلاف المصور وما طرأ فيها على المعتقدات السائدة من قوة أو ضعف لأسباب وعوامل مختلفة . ففي عهد الدولة القديمة ، وهو العهد الذي بلغت فيه « المصرية » الصيغة عاية سلطانها واستقرت فيه أوضاع الحياة على أسس قوية ، كانت النمايل تعبر عن المعتقدات المصرية ، فلا تم ملاحظتها عن عوارض الحياة الزائلة وأحاسيسها ، وإنما تمثل أصحابها في صور مجلوة تسمو عن الحياة الواقعية ، وترقى بأصحابها إلى عالم الخلد . ومن هذا يتضح السبب في عدم دلالة النمايل على شخصية صاحبه . لأنه ما كان ليتفق تمثيل الشخصية الدنيوية مع الغرض المقصود من النمايل ، ومن جهة أخرى ما كان ليستقيم تمثيل الشخصية الدنيوية مع ما درج عليه النمايل من التسمي بملاح صاحب النمايل عن عوارض الحياة الدنيا من ضعف وسقم وقبح وشيخوخة وما إلى ذلك ، مما كان يقتضى إدخال كثير من المحسنات على ملاح الصورة الحقيقية التي تعتبر فيما تعتقد الوسيلة المادية للتعبير عن الشخصية . لذلك فانه مما يتفق والحقيقة القول بأن الفنان المصرى

(١) أحياء علوه الدين للإمام أبى محمد محمد بن محمد الغزالى . طبع المطبعة العلمية المصرية سنة ١٩٣٣ ص ٤٥٩ ، ٤٦٢

لم يشأ إذ ذاك أن يعبر عن الشخصية الدنيوية لصاحب التمثال أو الصورة، لأنها كانت في نظره عارضة من عوارض الحياة الدنيا، ولأنه تخلى عن قصد عن أداتها ووسيلتها المادية بعدم تقيده بتمثيل الملاح الشخصية^(١).

على أنه في أواخر الدولة القديمة بدأ يدب الاضطراب في أوضاع الحياة الاجتماعية في مصر وبدأ الضعف يتطرق إلى الملكية الألهية مما أثر على هيبتها وقداستها، فانتشر الشك في المعتقدات الدينية وساد الفن روح جديدة ظهر أثرها في تماثيل ملوك الأسرة الثانية عشرة، فجاءت تماثيلهم تم على شخصياتهم وملاحهم الشخصية لدرجة كبيرة وتعبّر عما لا قوه من غناء وما بذلوه من جهد وعزم في سبيل تدعيم سلطتهم والقضاء على ما ساد المجتمع من فساد ومساوىة. أما في اندولة الحديثة عندما اشتد اتصال المصريين بأهم الشرق القديم، وامتد سلطانهم على مساحات كبيرة من الأقطار خارج حدود بلادهم، واتسع أفق تفكيرهم، ونمت حياتهم ورقّت أحاسيسهم، فقد كان من الطبيعي أن يترك هذا كله أثره على الفن، فزق حواشيه وتلين خطوطه وتصفو مجاليه وهو في هذا كله يهدف إلى المثالية. على أن «اختاتون» ناصر «الواقعية» في الفن وحمل لواءها على نحو ما حمل لواء الاتجاه الديني الجديد في سبيل التحرر من المعتقدات الموروثة والاستمتاع بمظاهر الطبيعة وجمالها وإيثار الحياة الطبيعية الصادقة. وبذلك كان الاتجاه الفني الجديد صدى للمعتقدات والأفكار الجديدة على نحو ما كان الفن القديم صدى للمعتقدات القديمة. فعمد الفنانون في عهد «اختاتون» إلى تمثيل ملوكهم على طبيعته وسجنيته نوحيا للحقيقة الصريحة بما لا مثيل له من قبل. ومع ذلك لم يلبثوا أن ابتدعوا طرازا مثاليا لأفراء الأسرة المالكة تردد صدهاء في صور وتماثيل عظماء الأفراد، وهو يمتاز بما ينبض به من حياة داخلية تفيض حسا وشعورا. على أن هذا الاتجاه لم يقدر له البقاء طويلا وإن كان قد استطاع أن يترك آثاره واضحة بعد عهد «اختاتون».

A. Shoukry, Die Privatgrabstatue im alten Reich der Geschichte des alten (١)
Aegypten.

من هذا نرى أن الفن المصري لم يلتزم أسلوباً واحداً في عصوره المختلفة وأن الفنان إنما كان يستجيب لإحساسه الفنى وعقائده ومثله وما كان يسود عصره من أفكار ومشاعر ، دون أن يتقيد في عمله بإبراز الشخصية الدنيوية لمن يمثله على حساب ما عدا ذلك من أفكار وعقائد . وبذلك لم يكن عدم تمثيله لها عجز منه أو عدم إدراكه وإنما لأن ذلك لم يكن من أهدافه في أكثر الأوقات .

نخلص من هذا البحث إلى أن الفنان المصري لم يكن ينقصه الشعور بشخصيته والاعتزاز بها ، وأنه وإن كان لم يوقع باسمه على معظم آثاره ولم يتجمل فيها أثره الشخصي قويا وانحيا ، فذلك لأن الغرض من عمله الفنى كان يحول دون ذلك . كما نخلص أيضاً إلى أن الفن المصري وإن كان يتسم في مجموعه بطابع عام ، لا أن ذلك لم يكن لأن الجماعة كانت القوة الحالقة الوحيدة في مصر القديمة ، وإنما لأن الفنان من عمل سوى الوساطة في تنفيذ مطالبها ، ولكن لأنه كان يشعر بأنه أحد أعضاء هذه الجماعة ويفخر بانتمائه إليها ويشعر بأحاسيسها ومثلها ملياً فترجم عن ذلك في آثاره الفنية . ومن هنا ذلك الطابع المتسق في فنه الذى وفره أيضاً طبيعة البلاد والعصور التى عاش فيها ، ومع ذلك ففى حدود هذا الطابع تتماثل وجد الفنان المجال لإبداعه الشخصى . وإذا كان من غير الميسور حتى الآن للمسلم بشخصيات فنية وانححة المعالم فذلك يرجع إلى أسباب مختلفة . أما الأعمال الفنية فهى فى الغالب لاتدل على الشخصية الدنيوية لمن تمثلهم ، كما أنها ليست مجرد صور نموذجية أو مثالية وإنما تجمع بين الصورة الحقيقية وبين الصورة المثالية لكل عصر ، بحيث تمثل الصورة التى كان المصري القديم يرجو أن يكون عليها فى الحياة الثانية ، فقد سما الفنان بالصورة الواقعية وجلاها فى صورة مثالية بل صاحبها فى شباب خالد . وفى هذا مجال واسع لعبقرية الفنان وقدرته الفنية ،

إذ لا تعتمد قيمة العمل الفني في كثير أو قليل على مدى ارتباطه بملاح أو شخصية من مثله . وأخيراً لعل في هذا كله ما يدل من ناحية أخرى على أنه يجب أن يراعى قبل كل شيء قياس الحضارة المصرية وما يتصل بها من مسائل بمقاييسها الخاصة، وألا يعتمد كثيراً على مقاييس الحضارات الأخرى ولا على وجهات النظر السائدة . وإنما يجب الاعتماد أولاً وقبل كل شيء على فهم طبيعة المصريين وظروف حياتهم ومعرفة عقائدهم وأفكارهم وإدراك مثلهم العليا، حتى تسلم أحكامنا من كثير مما تتعرض له من أخطاء .

الهمزة

للكنوز فؤاد حسين

أو ألف همزة أو ألف فقط صوت تشترك فيه سائر اللغات السامية الحامية تنطق به اللغات الهندية الأوربية نطقا مختلفا^(١) فنحن نجد في المصرية القديمة^(٢) الأكديّة^(٣) والسكناينة^(٤) والحبشية^(٥) والآرامية^(٦) والعربية سواء منها شمالية أو الجنوبية . ويرجح أن لغة الضاد هي أسبق لغة سامية أوجدت إشارة خاصة دلالة على هذا الصوت ، ومن ثم جاءت بعدها العربية واستعملت الإشارة المعروفة اسم (شوا)^(٧) . وإن كان من العسير على الباحث أن يحدد بالضبط بدء استخدام هذه الإشارة في العربية إلا أن هناك حقيقة ثابتة يستطيع تقريرها ، وهي أن هذه الإشارة في العربية لم تكن واحدة في تاريخ كتابتنا فإن أبي داود السجستاني ذكر ما ملخصه أن الهمزة إذا وقعت في صدر الكلمة اكتفى للإشارة إليها بنقطة واحدة يرسمها الكاتب بين يدي الألف ويرفعها قليلا إلى رأسها إن كانت ممدودة مفتوحة مثل كلمة (ناسهم) أي (آتيناهم) في قوله تعالى (ولقد آتيناهم) . أما إن كانت غير ممدودة ومفتوحة رسمت الهمزة بنقطة في قفا الألف مثل (ناسهم) في قوله تعالى (بل آتيناهم) . أما الهمزة التي ترد في نهاية كلمة فهي إما ممدودة أو غير ممدودة ، فالممدودة إن كانت منونة أشير إليها

E. Sievers. Grundzüge der Phonetik, 5. Aufl., 1901. (١)

K. Sethe, De Aleph prosthetico in lingua aegyptica verbi formis praeposito (٢)
Berlin 1892.

A. Ungnad, Babylonisch-Assyrische Grammatik, Muenchen 1926. (٣)

G. Bergsträsser, Hebräische Grammatik, 1. Teil, Leipzig 1918. (٤)

A. Dillmann, Grammatik der Athiopischen Sprache, Herg. C. Bezold, (٥)
Leipzig 1899.

G. Dalman, Aramäische Grammatik, Leipzig 1905. (٦)

(٧) فؤاد حسين — التوطئة في اللغة العربية — القاهرة ١٩٤٠

بنقطتين بين يدي الألف مثل (و السـ سـ سنا) أي (والسما بناء) وإن كانت غير منونة اكتفى بالإشارة إليها بنقطة واحدة بين يدي الألف مثل قوله تعالى (اصصنا) أي (أضاء من الآية الكريمة — كلما أضاء لهم —) . أما الهمزة غير الممدودة أعني المقصورة فهي إما منونة أو غير منونة أيضاً فإن كانت الأولى أشير إليها بنقطتين في قفا الألف مثل (ملجأ) أي — ملجأ — في قوله تعالى (لو يجدون ملجأ) وإن كانت غير منونة اكتفى بالإشارة إليها بنقطة واحدة في قفا الألف مثل (ملجأ) أي — ملجأ — من قوله تعالى (أن لا ملجأ من الله) وإذا وقعت الهمزة في داخل الكلمة فإن كانت متصلةً أشرنا إليها بنقطتين واحدة قبل الألف والأخرى بعدها إلا أن الثانية أرفع سناً من الأولى ويطلق عليها السجستانى (المفيدة) والأولى للإشارة إلى الهمزة بينما الثانية للفتحة . مثل (الصرطان) أي (القرآن) و (سناناً) أي (نباتاً) أما إذا كانت الهمزة جزءاً فلا تنقط إلا واحدة مثل (وناسوا) أي (وأنوا) . ولا يفك السجستانى عند هذا الحد بل يعرض لرسم الهمزة إذا سهلت أو حققت ، ويعرض لها إذا أشكلت على القارئ ، وهو يتحدث أيضاً عن نوع المداد الذي يستحسن استخدامه عند رسمها ورأى أبي عمرو بن العلاء في اختلاف الهمزتين ورسمهما ^(١) . أما ابن سعيد الداني ^(٢) فيرى رسم الهمزة نقطة بالمداد الأصفر كما رسم الحركة بنقطتها الخاصة ، وهو يهتم بالهمزة المسهلة التي يكتبها برسم حركتها فقط ، ويهمل الإشارة الدالة عليها . أما همزة الوصل فيشير إليها بخطيوط أفقي بمداد أحمر يرسم قليلاً إلى رأس الألف إن كانت الحركة فتحة وفي منتصفها إن كانت ضمة وفي أسفلها إن كانت كسرة كما يظهر لنا من النص (رقم ١) حيث نجد في السطر الثالث في عبارة — ما الله — خطيوطاً أفقية عند رأس الألف إشارة إلى همزة وصل مفتوحة وفي السطر التاسع من نفس

(١) كتاب المصاحف تأليف أبي بكر عبد الله بن أبي داود سليمان السجستاني نشره

ص ١٤٤ — ١٥٠

(٢) كتاب النقع في رسم مصاحف الأمصار مع النقط تأليف ابن سعيد الداني نشره

١ برتل ١٩٣٢

[illegible]

(الذئب)

سورة الأحزاب ي ٣٧ - ٣٨

لَوْ لَا إِذْ سَأَلْتَهُمْ لَئِنْ جَاءَ رَحْمَتُنَا بَكْرَتٍ
 لَعَسَا يُفَرِّقُوا بَيْنَ مَنْ لَمْ يُلَاحِظْ أَهْلَهُ
 مِنْهُمُ الْمُنْتَفِعِينَ ثُمَّ نُنْزِلُ السَّمَاءَ
 سُحُبًا مَسَكِينَ فِيهَا نَقُوتُهُمْ نَقِيطُهُمْ
 فِي الْغُبَابِ وَهُمْ لَا يَشْكُرُونَ وَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ
 وَإِلَّا لَأَخَذْنَا مِنْهُمُ الْجَزَاءَ لَوْلَا إِذْ سَأَلْتَهُمْ
 لَئِنْ جَاءَ رَحْمَتُنَا بَكْرَتٍ لَعَسَا يُفَرِّقُوا

(النمل ٢)

سورة الزخرف ي ٣١ - ٣٣

وَهُمْ لَوْ زَمَّ مَتَدَارًا لَوْ أَنَّ الْفُلْكَانَ
 كُتِبَ عَلَيْهِمُ أَنْ يَدْخُلُوا فِي الْفُلْكَانِ
 لَعَسَا يُفَرِّقُوا بَيْنَ مَنْ لَمْ يُلَاحِظْ أَهْلَهُ
 مِنْهُمُ الْمُنْتَفِعِينَ ثُمَّ نُنْزِلُ السَّمَاءَ
 سُحُبًا مَسَكِينَ فِيهَا نَقُوتُهُمْ نَقِيطُهُمْ
 فِي الْغُبَابِ وَهُمْ لَا يَشْكُرُونَ وَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ
 وَإِلَّا لَأَخَذْنَا مِنْهُمُ الْجَزَاءَ لَوْلَا إِذْ سَأَلْتَهُمْ
 لَئِنْ جَاءَ رَحْمَتُنَا بَكْرَتٍ لَعَسَا يُفَرِّقُوا
 بَيْنَ مَنْ لَمْ يُلَاحِظْ أَهْلَهُ مِنْهُمُ الْمُنْتَفِعِينَ
 ثُمَّ نُنْزِلُ السَّمَاءَ سُحُبًا مَسَكِينَ فِيهَا
 نَقُوتُهُمْ نَقِيطُهُمْ فِي الْغُبَابِ وَهُمْ لَا
 يَشْكُرُونَ وَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ وَإِلَّا لَأَخَذْنَا

(النمل ٣)

سورة الأنبياء ي ٣٨ - ٤٤

النص نجد في عبارة - أمر الله - خطيطة أفقياً في منتصف الألف إشارة إلى الضمة . وفي النص الثاني س ٢ نرى في عبارة - من القريتين - وفي س ٤ في عبارة - في الحياة الدنيا - خطيطة في أسفل الألف إشارة إلى الكسرة .

ولم تكن هذه الإشارة هي الوحيدة التي اصطلاح القوم عليها قبل تعميم الرسم الجديد لها والذي ينسب إلى الخليل أعني (ع) بل هناك مجموعة من المصاحف يتبين من الاطلاع عليها أن الهمزة كان يشار إليها برسم يقرب من العدد (٧) ومكتوب بمداد أحمر كما يظهر ذلك واضحاً من النص (رقم ٣) السطر الثامن في لفظي يستهزئون - و - يكلاؤكم - وقد عثر في مخطوطات أخرى على إشارة جديدة ، وهي عبارة عن ثلاث نقط ترسم بالمداد الأحمر إما عمودية كما هو الحال في (: اسرله) أى (أنزلناه) وإما مثلثة كما في كلمة (شومسور) أى (يؤمنون)^(١) .

ولم تكن غناية العرب بهذا الصوت قصيرة على رسمه فحسب بل تعدته إلى نطقه ومكاته من الأبجدية أيضاً خاصة ونحن نعلم أن الأبجدية السامية القديمة وتلك التي انحدرت منها - ما عدا العربية - لم توجد له في أول أمرها إشارة خاصة ، ومن هنا فهم اشتغال اللغويين خاصة علماء البصرة والكوفة بهذا الصوت .

الهمزة صوت يخرج من أقصى الحلق هذا ما يقرره سيديويه عندما يتحدث عن حروف العربية ومخارجها فهو يذكر - وحروف العربية ستة عشر مخرجا فلحلق منها ثلاثة فأقصاها مخرجا الهمزة والهاء والألف ومن أوسط الحلق مخرج العين والحاء وأدناها مخرجا من الفم العين والحاء^(٢) - فن عبارة سيديويه تبضح لنا أن صاحب الكتاب قسم الحلق بالنسبة لموقعه من الفم إلى ثلاثة أقسام قسم هو أقصاها ، وآخر هو أوسطها ، وثالث هو أدناها ، لكن هذا التقسيم

(١) Th. Noldeke, Geschichte des Qorāns, 2. Aufl. Dritter Teil, Leipzig 1936.

(٢) كتاب سيديويه ج ٢ ص ٤٥٣ طبع باريس .

وإن كان قد عين مكان تكوين الهمزة إلا أنه لم يقدنا كثيراً في معرفة طريقة تكوين الصوت ، كما أن سيويه لم يصب عندما اعتبر الهاء أبعد مخرجاً من الألف ^(١) وغير سيويه نجد ابن سينا يعرض لهذا الصوت فيعرفه تعريفاً يكاد يتفق وأحدث الآراء العلمية فهو لا يصف مخرج الصوت فقط بل طريقة تكوينه أيضاً فهو يقول — أما الهمزة فإنها تحدث من حفز قوى من الحجاب وعضل الصدر لهواء كثير ومن مقاومة الطرجهالى الحاصر زماناً قليلاً لحصر الهواء ثم اندفاعه إلى الانقلاع بالعضل الفاتحة وضغط الهواء معاً ^(٢) .

لكن هذا الرأي الذى ذكره سيويه ، وأقره عليه الزمخشري ، ووصفه ابن سينا لم يكن الرأي المتفق عليه ، فالخليل مثلاً وهو أستاذ سيويه يرى رأياً آخر ذكره ابن يعيش في شرحه للمفصل حيث يقول — وروى الليث عن الخليل أن الألف والواو والياء والهمزة جوف لأنها تخرج من الجوف ولا تقع في مدرجة من مدارج الحلق ولا اللهاة ولا اللسان إنما هي هواء ، وكان الخليل يقول الألف والواو والياء هوائية أى أنها في الهواء وأقصى الحروف العين ثم الحاء ثم الهاء ^(٣) فالخليل لم يصب عندما اعتبر الألف حرفاً جوفياً كما خافه التوفيق عندما قال إن العين هي أقصى الحروف الخلفية مخرجاً ^(٤) . لكن هذا الخلاف بين الخليل وتلميذه وإن دل على شيء فعلى أن المتقدمين كانوا يفرقون وبحق بين صوتين مختلفين فهم يرون الهمزة عبارة عن حرف صامت كغيره من الحروف الصامته تدخل عليه الحركات المختلفة من ضم أو فتح أو كسر بينما الألف عبارة عن صوت يدل على المد والمد فقط أعنى مد الحركة السابقة له ، لذلك ترى سيويه لما يذكر الصوتين (الهمزة والألف) يقصد في الواقع التفرقة

(١) Panconelli-Calzia, Die Experimentelle Phonetik in ihrer Anwendung auf die Sprachwissenschaft, S. 45—49, Berlin 1924.

(٢) أسباب حدوث الحروف تصنيف الرئيس أبي على الحسين ابن سينا . القاهرة ١٣٣٢

(٣) شرح المفصل لابن يعيش ج ١٠ ص ١٢٤ طبع ادارة الطباعة المنيرية .

(٤) Panconelli-Calzia, Experimentelle Untersuchungen des (ع) im Arabischen von Yemen und Aleppo. Vox 1916, S. 45.

Worrel, Zur Aussprache des arabischen (ه) und (ح). Vox 1914, S. 82.

بين ألفين ألف صامتة وأخرى مصوَّنة وفاته في الوقت نفسه أن العربية تعرف غير الألف المصوَّنة حرفين آخرين مصوتين ألا وهما (الواو) و (الياء) وهذان الحرفان يردان في العربية أيضاً كحرفين صامتين شأنهما شأن الألف الصامتة أيضاً لكن بالرغم من ذلك لم يتسع صدر العربية لرسم واوين ويائين كما فعل سيبويه وأطلق على الألف الصامتة (همزة) و (أصلها أ) وعلى المصوَّنة ألفاً فقط ، وكان من الواجب عليه أن يكتب بذكر ألف فقط للدلالة على التوعين . أما مصدر هذا الخطأ فهذه الإشارة التي أوجدها كما يقال الحليل أعنى (هـ) والتي كان يرى أن مخرجها قريب من مخرج العين حتى رسمها على هيئة نصف عين وقد قصد من إيجادها التفرقة بواسطتها بين الألف الصامتة والألف المصوَّنة وذلك برسمها فوق الألف الصامتة أعنى (أ و أ و إ) ومع مرور الزمن استقل القوم عبارة ألف همزة واكتفوا بذكر الهمزة فقط وبتعبير آخر حذفوا الألف الصامتة واكتفوا بالإشارة الدالة عليها ألا وهى (هـ) . وقد تنبه المتقدمون أيضاً إلى عدم توفيق سيبويه كما أدركوا الوظيفة الحقيقية لإشارة الهمزة فإن يعيش يذكر — اعلم أن أصل حروف المعجم عند الجماعة تسعة وعشرون حرفاً على ما هو المشهور من عددها أولها الهمزة ، ويقال لها الألف ، وإنما سموها ألفاً لأنها تصور بصورة الألف فلفظها مختلف وصورتها وصورة الألف اللينة واحدة كالباء والتاء والثاء والجيم والحاء والفاء لفظها كلها مختلف وصورتها واحدة ، وكان أبو العباس المبرد بعدها ثمانية وعشرين حرفاً أولها الباء وآخرها الياء وبدع الهمزة من أولها ويقول الهمزة لا صورة لها وإنما تكتب تارة واواً وتارة ياءاً وتارة ألفاً فلا أعدها مع التي أشكها لمحافظة معروفة ^(١) . ونفس هذا رأى براه الأزهري أيضاً ، فقد روى صاحب اللسان عنه أنه قال : اعلم أن الهمزة لا هجاء لها وإنما تكتب مرة ألفاً ومرة ياءاً ومرة واواً والألف اللينة لا حرف لها وإنما هي جزء من مدة بعد فتحة والحروف ثمانية وعشرون حرفاً مع الواو

(١) ابن يعيش ح ١٠ ص ١٢٦

والألف والياء^(١) لكن الشيء الجدير بالذكر هنا أن حتى أولئك الذين يفرون سيويوه على عدد حروف المعجم وأنها تسعة وعشرون حرفاً يتجنبون الخطأ الذي وقع فيه صاحب الكتاب ويرسمون الألف المصوتة . متصلة باللام كما يتبين ذلك من قول شارح المفصل — فأما الألف اللينة التي في نحو (قال) و (باع) فإنها مدة لا تكون إلا ساكنة فلم يمكن تسميتها على منهاج أخواتها لأنه لا يمكن النطق بها في أول الاسم كما أمكن النطق بالجيم والداد وغيرها فنطقوا بها البتة ولم يمكن النطق بها منفردة فدعموها باللام ليصح النطق بها كما صح بسائر الحروف غيرها^(٢) وقد أهملت العربية أحياناً رسم ألف المد واكتفت بالإشارة إليها بألف صغيرة فوق الحرف الصامت السابق كما هو مشاهد في لفظ (هذا) مثلاً .

والآن بعد أن عرضنا للهمزة من حيث تكوينها ومخرجها ، ومن حيث رسمها وموقعها من الأبجدية نعرض لها كصوت وكحرف من حروف الكلمة . نحن نعلم أن اللفظ في اللغات السامية إما يبدأ بحرف صامت أو حركة مصحوبة بهمزة لا تلبث أن تتحول إلى حرف صامت الا وهو (ا) وإن كانت هذه الهمزة تختلف تحقيقاً وتسهيلاً حسب ظروف الكلمة الواردة فيها . وهذه الظاهرة اللغوية العامة نلمسها بوضوح في اللغة العربية ، فالنغويون المتقدمون يجمعون على أن الهمزة اختفت أو في طريق الاختفاء عند أهل الحجاز في الوقت الذي نحصر فيه نعيم على تحقيقها حرص الشعر والقرآن الكريم على المحافظة عليها فأهل الحجاز يقولون مثلاً — سل ربك — ونعيم — اسئل — وأهل الحجاز — جونة — بلاهر — ونعيم — جونة — بالهمز وأهل الحجاز — ليلة نعيانة — ونعيم — ليلة أنعيانة — وأهل الحجاز — لانه عن وجهه يليته — ونعيم — الا انه يليته — وأهل الحجاز — برات من المرض — ونعيم — برئت — وأهل الحجاز — وكدت نوكدأ — ونعيم — أكدت فأكدأ —^(٣) .

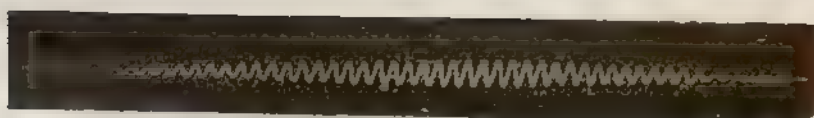
(١) لسان العرب ج ١ ص ١٠

(٢) ابن عيش ج ١٠ ص ١٢٦

(٣) المزهر للسيوطي ج ٢ ص ١٤٤ (بب ذكر لفظ اختلاف فيها لغة الحجاز ولغة نعيم)



(شکل ۱)



(شکل ۲)



(شکل ۳)



(شکل ۴)



(شکل ۵)

وغير هذا النوع من الخلاف حول الهمزة نجد نوعاً آخر منتشرأ في سائر اللغات السامية أعنى قلب الهمزة هاء أو العكس كما هو الحال في مثل (هراق وأراق) و (واذا وهذا) في قول ابن أبي ربيعة .

وأنت صواحبتها فعلى إذا الذى منح المودة غيرنا وجفانا

وفي بعض النفوس العربية الشمالية أيضاً^(١) .

وهذه الهمزة التى تستخدمها العربية ليتبلغ بها فى حال الابتداء ويسقطها الإدراج . أعنى همزة الوصل تخالف من حيث التكوين والنطق تلك التى لا تسقط أبداً ، فالأوتار الصوتية عند نطق همزة الوصل تتذبذب ذبذبة حرة غير مصحوبة بنفس أو صوت (أنظر شكل ١) وهذه الظاهرة تتجلى لنا واضحة فى الرسم البيانى (شكل ٢) تسجيل الآلة الصوتية (شكل ٣) .

أما همزة القطع ، أو كما يطلق عليها علماء الصوت من الأجانب Knacklaut أو Glattal catch أو Coup de glotte فتتكون عن طريق قفل الأوتار الصوتية قفلاً محكمًا (شكل ٤) وتجميع الهواء تحتها واندفاعه دفعة واحدة يسمع لها هذا الصوت المعروف عند النطق بها ، وبعد عملية الدفع تأخذ الأوتار الصوتية فى الذبذبة كما يظهر لنا ذلك واضحاً من الرسم البيانى (شكل ٥)^(٢) ، ولا يفهم من هذا التقسيم أن همزة الوصل تظل همزة وصل دائماً محتفظة بخصائصها وميزاتها . بل هناك من الشواهد ما يثبت أنها قد تتحول إلى همزة قطع^(٣) ولو إن بعض النحويين المتقدمين استنكر هذا .

(١) فؤاد حسين — أداة التمرين فى اللغة العربية بمجدة كاية الآداب جامعة فؤاد الأول المجلد السابع عدد يولييه ١٩٤٤

(٢) Panconcelli-Galizia, Die Experimentelle Phonetik in ihrer Anwendung auf die Sprachwissenschaft, Berlin 1924.

(٣) ابن يعيش ج ١ ص ١٣٨

وظاهرة أخرى من ظواهر هذه الهمزة التي لا يمكن إغفالها وهي التخفيف
وقد لجأ العربي لتحقيق هذه الغاية إلى إحدى الوسائل الآتية :

١ — الإبدال ، أعني إبدال الهمزة (ا . و . ي) .

٢ — الحذف .

٣ — جعلها بين يين .

أما الإبدال أو التحويل أو التلين فعبارة عن إبدال الهمزة في الحركة
السابقة لها الموجودة في حرف المد فتختفي الهمزة نهائياً ، وذلك بعد أن تزول
نبرتها فتلين وتصبح ألفاً أو واواً أو ياء حسب حركتها وحركة ما قبلها ، ويفرق عادة
بين نوعين من الإبدال : إبدال همزة ساكنة مثل (رأس) فانها تصبح (راس)
وإبدال همزة متحركة مثل (خطيئة) تصبح (خطية) ونفس هذه الظاهرة ملحظها
في الأفعال التي عنها همزة كقول زيد بن عمرو بن نفيل :

سالتني الطلاق إن راتاني قل مالي قد جثماني بنكر

أما الحذف فأبلغ في التخفيف إذ تحذف الهمزة نهائياً ولا تبقى إلا الحركة .
لذلك لم يلجأ العرب إليه إلا قليلاً ، فأبو زيد لا يذكره كوسيلة من وسائل
التخفيف كما يفهم من قول صاحب اللسان ، أن أبا زيد الأنصاري قال : الهمز
على ثلاثة أوجه : التحقيق والتخفيف والتحويل — ولم يذكر الحذف ^(١) . ويشترط
في الهمزة التي تحذف أن تكون متحركة وقبلها ساكن فعند حذفها تلتقي حركتها
على الساكن الذي قبلها مثل (مَنْ بُوِكَ) و (مَنْ مُكَّ) و (كَيْم يَلُكَّ)
إذا أردنا أن نخفف الهمزة في (الأب) و (الأم) و (الإبل) ، ومثله قولنا
في (المرأة) (المرة) . والحذف أنواع منه إلقاء حركة الهمزة أو نقلها إلى ما قبلها
مثل (مسألة) تصبح (مسلة) ، ومنه أيضاً حذف همزة الوصل في أمر الثلاثي
مثل (مر) و (كل) و (خذ) ومن ماضي كثير من الأفعال في العربية الحديثة

(١) لسان العرب ج ١ ص ١٢

كما هو مشاهد في (تخذ) و (كل) كما تحذف الهمزة أيضاً من مثل (ابل) حيث نجد (بل) ومن (أوزة) حيث نجد (وزة) و...

أما همزة بين بين فلا تتكون في أقصى الحلق حيث تتكون الهمزة الأصلية بل في الموضع الواقع بين الحلق وجوف الفم لذلك يطلق عليها (بين بين) أي بين الحروف الحلقية والحروف الجوفية (اوى) وصوت هذه الهمزة ضعيف جداً حتى يقال عنه — تقريب من الساكن — ومن الصعب جداً وصفه ، وصدق ما جاء في ابن عيش — ولا يظهر سر هذه الهمزة ولا ينكشف حالها إلا بالمشاهدة^(١) . وعرض سيويه لهذه الهمزة فقال — فكل همزة تقرب من الحرف الذي حركتها منه فأنما جعلت هذه الحروف بين بين ولم تجعل لفات ولا ياءات ولا واوات لأن أصلها الهمز فكروها أن يخففوا على غير ذلك فتحول عن بابها فجعلوها بين بين ليعلموا أن أصلها عندهم الهمز^(٢) . وقد شغلت هذه الهمزة كثيرين من رجال البصرة والكوفة كما يتبين لنا ذلك من كتاب الانصاف ابن الانباري ، ففي المسألة الخامسة بعد المائة نقرأ رأي الفريقين حول هذه الهمزة أي ساكنة أم متحركة ، كما اختلف العلماء أيضاً في المسألة الثامنة بعد المائة حول جواز نقل حركة همزة الوصل إلى الساكن قبلها .

الآن لم يبق أمامنا إلا القرآن الكريم وموقف الوحي من هذا الصوت نحن نعلم أن المسلمين عامة يعتقدون في أن لغة القرآن الكريم يجب أن تكون قرشية ، ولما كانت لغة كتاب الله فصيحة وجب أن تكون القرشية فصيحة أيضاً وأفصح لغات العرب ، ولو صح هذا الرأي لاتفقت القرشية وقواعد النحو لرسمى التي حفظها هذه الكتب المتداولة بيننا حتى اليوم ولما جاز للقرآن الكريم وهو قرشي اللغة أن يخالف قواعد هذا النحو من جهة أو يعارض خصائص اللهجة

(١) . ابن عيش ج ٩ ص ١١٢

(٢) . سيويه ج ٢ ص ١٦٨

القرشية ومميزاتها كما هي معروفة في المصادر العربية المختلفة من جهة أخرى ،
فنحن نعلم مثلاً أن ابن جني يذكر في باب (في تعارض السماع والقياس — إذا
تعارضت نطقت بالمسموع على ما جاء عليه ولم تقسه في غيره وذلك نحو قول الله تعالى
(استحوذ عليهم الشيطان) فهذا ليس بقياس ^(١) .

والواقع أن للقرآن الكريم نحوه الخاص وقواعده الخاصة ولغته الخاصة
وأسلوبه الخاص ، وهو لم ينزل بلغة قريش كما يعتقد الكثيرون ، وهذا هو السر
في مخالفته أحياناً لقواعد النحو الرسمي فيما يتعلق بالتذكير والتأنيث أو الافراد
والثنية والجمع أو في الزمن أو في إرجاع الضائر ، وكذلك في تركيب الجملة ،
وفي مسائل أخرى كثيرة منها استخدام الهزمة . القرآن الكريم يحقق الهزمة
مع إجماع المصادر التي بين أيدينا على أن القرشية تسهلها بينما تميم تحققها ، فالقرآن
الكريم حرص على هذا التحقيق حرصاً يفوق حرص الشعر على النطق بالهزمة
وإن كانت هناك بعض القراءات التي تخففها في بعض المواضع فعلة هذا التخفيف
أن هؤلاء القراء مثل (ابن كثير) و (نافع) ومن أخذ عن الأخير أمثال (ورش)
و (ابن عمرو) و (هشام) من أبناء الحجاز ، هذا مع ملاحظة أن قراءة القراء
ليست دائماً دليلاً على فصاحة الكلمة وجودتها ، فنافع مثلاً حقق مرة وقرأ
(نيين) إلى جانب (نيين) كما يروي ابن ذكوان عن ابن عامر وكذلك (البرنة)
(البرية) في قوله تعالى في سورة البقرة (أولئك هم شر البرية) بينما يذكر سيبويه :
وقد بلغنا أن قوماً من أهل الحجاز من أهل التحقيق يحققون — أيء وبرئة —
وذلك قليل ردى ^(٢) .

(١) الخصائص ج ١ ص ١٢٣

(٢) سيبويه ج ٢ ص ١٧٥

ملحق بمجموعة مواد الأول ٥٠٠/١٩٤٦/١٦

تم طبع هذه المجلة بمطبعة جامعة فؤاد الأول

في ١٩ من شوال سنة ١٣٦٥

الموافق ١٥ من سبتمبر سنة ١٩٤٦

محمد زكي خليل

مدير مطبعة جامعة فؤاد الأول

BULLETIN
OF
THE FACULTY OF ARTS



VOL. VIII—PART I

MAY 1946



CAIRO

Back numbers of this Bulletin are available at
the following price for each volume :

	P. F.
Vol. I (part 1)	5
Vol. I (part 2)	5
Vol. II (part 1)	5
Vol. II (part 2)	5
Vol. III (part 1)	5
Vol. III (part 2)	5
Vol. IV (part 1)	5
Vol. IV (part 2)	5
Vol. V (only part 1 was published) ...	48
Vol. VI	48
Vol. VII	42
Vol. VIII (part 1)	

The Bulletin of the Faculty of Arts is issued twice a year, in May and December. All requests for copies should be made to the Fouad I University Librarian, Giza. Communications regarding contributions should be addressed to **Dr. Fô'âd Hasanein 'Ali**, Editor of the Bulletin, Faculty of Arts, Giza Egypt.

BULLETIN
OF
THE FACULTY OF ARTS



VOL. VIII—PART I

MAY 1946

CAIRO
FOUAD I UNIVERSITY PRESS
1946

CONTENTS

<i>European Section:</i>	PAGE
L. DREW	
Horace odes III, I-VI: The stoic slant	1
B. DAVIES	
The Celtic Twilight (A Note)	13
RAYMOND FRANCIS	
La composition de Madame Bovary	27
<i>Arabic Section:</i>	
DR. 'ABD 'L WAHHÂB 'AZZÂM BEY	
As-Sch Sa'di as-Sirazi (his Arabic Poetry)	1
DR. ZAKÎ MUHAMMAD HASAN	
On the Unity of the Art of Egypt through the Ages	13
DR. MUHAMMAD FÛ'ÂD ŠUKRÎ	
A Polish Military Expedition in Egypt during the reign of Muhammad 'Alî	27
DR. IBRAHÎM AMÎN AS-ŠAWÂRBÎ	
The Rise of Persian Poetry	49
DR. HALÎL YAHYÂ NÂMÎ	
From the Modern Yemenite Dialects	69
ĠAMÂL MUHAMMAD MIHRIZ	
Portraits in Muslim Paintings	85
DR. MUHAMMAD ANWAR ŠUKRÎ	
The Personality in the Art of Ancient Egypt	107
DR. FÛ'ÂD HASANEIN 'ALÎ	
Al-Hamza	129

HORACE ODES III I-VI: THE STOIC SLANT

BY

D. L. DREW

The course of Roman politics in the years immediately after Actium puts it beyond reasonable doubt that these six pieces are united as being Caesarian propaganda. But their unity is given also by their preoccupation with the dogmas of a particular philosophical sect—the Stoic. And it is only in the light of that preoccupation that their meaning can be clearly seen.

That Horace has recently consulted the oracles of Chrysippus and his kind appears evident in such passages as III, i, 5-20 and III, iii, 5-16. In the former passage he gives us the Stoic reign of *λογος*—the identification of Jove and necessity (*Anagke*) and the diocastic function of "Fate"—all strictly in accordance with Chrysippus⁽¹⁾.

(1) Stobaeus *Eclog.* I 79, 1 W: Χρύσιππος... ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ Περὶ "Ὁρῶν καὶ ἐν τοῖς Περὶ Τῆς Εἰμαρμένης... ἀποφαίνεται λέγων "Εἰμαρμένης ἐστὶν ... λόγος τῶν ἐν τῷ κόσμῳ προνοίᾳ διοικουμένων" ... μεταλαμβάνει δ' ἀντὶ τοῦ λόγου τὴν ἀληθείαν, τὴν αἰτίαν, τὴν φύσιν, τὴν ἀνάγκην ...

Plutarch *De Stoic. Repugn.* ctp. 31 p. 1019 f: (Χρύσιππος) ταῦτ' εἶρηκεν "οὕτω δὲ τῆς τῶν ὅλων οἰκονομίας προαγούσης, ἀναγκαῖον κατὰ ταύτην, ὥς ἂν ποτ' ἔχωμεν, ἔχειν ἡμᾶς, εἴτε παρὰ φύσιν, τὴν ἰδίαν νοσοῦντες, εἴτε πεπηρωμένοι, εἴτε γραμματικοὶ γεγονότες ἢ μουσικοὶ".

Ibid., ctp. 31 p. 1056 c: Τέλος δὲ φησι μηδὲν ἴσχεσθαι μηδὲ κινεῖσθαι μηδὲ τοῦλάχιστον ἄλλως ἢ κατὰ τὸν τοῦ Διὸς λόγον, ὅν τῇ εἰμαρμένῃ τὸν αὐτὸν εἶναι. =

Further, as apostle of the simple life he might be standing shoulder to shoulder with Chrysippus against an Epicurean piggery desecrating with unnatural luxuries the outraged countryside⁽¹⁾. Even he follows his Stoic master in voicing a certain disapproval of song-birds—by an accidental coincidence, we must suppose⁽²⁾.

In the latter passage, Horace's list of worthies is the usual Stoic list, with Quirinus added for good Roman measure. The Stoic "source" is not to be doubted⁽³⁾. Horace's *hac arte*

= *De Conon. Not., cap. 34 p. 1076 c*: Εἰ δέ, ὥς φησι Χρύσιππος, οὐδὲ τοῦλάχιστόν ἐστι τῶν μερῶν ἔχειν ἄλλως ἄλλ' ἢ κατὰ τὴν τοῦ Διὸς βούλησιν, ἀλλὰ πᾶν μὲν ἔμψυχον οὕτως ἴσχεσθαι καὶ οὕτω κινεῖσθαι πέφυκεν, ὥς ἐκεῖνος ἄγει κάκεῖνος ἐπιστρέφει καὶ ἴσχει καὶ διατίθεται.

Horace's *movet (urna nomen) = κινεῖ*].

(1) A. Gellius *N.A.* VI, x vi, 6: si uersus Euripidi recordemur, quibus stupissime Chrysippus philosophus usus, tanquam edendi repertas esse non per usum uitae necessarium, sed per luxum animi parata atque facilia fastidientis per improbam satietatis lasciuiam. Versus Euripidi adscribendos putauī:

ἐπεὶ τί δαῖ βροτοῖσι, πλὴν θυεῖν μόνον,
Δήμητρος ἀκτῆς, πώματος θ' ὕδρηχόου,
ἅπερ πάρεστι καὶ πέφυχ' ἡμᾶς τρέφειν;
ὦν οὐκ ἀπαρκεῖ πλησμονή, τρυφῇ δέ τοι
ἄλλων ἐδεστών μηχανὰς θηρώμεθα.

[*Stupissime* is justified in the use made of these verses by Plutarch, *De Stoic. Repug., cap. 20 p. 1043 c sqq.*]

(2) Plutarch, *De Stoic. Repu., cap. 21 p. 1044 c, d*: αὖθις ἐν τῷ Περί Πολιτείας ... εἰπὼν (*sc.* Χρύσιππος) ὅτι ἐγγύς ἐσμεν τοῦ καὶ τοὺς κορπῶνας ζωγραφεῖν καὶ μετ' ὀλιγὸν 'τὰ γεωργικὰ' φησι 'καλλωπίζειν τινὰς ἀναδενδράσι καὶ μυρρίνοισι καὶ ταῶς καὶ περιστεράς τρέφουσι καὶ πέρδικας ἵνα κακκαβίζωσιν αὐτοῖς καὶ ἀηδόνας'.

(3) Cicero, *De Nat. Deorum* ii, 24, 62: hinc Hercules, hinc Castor et Pollux, hinc Aesculapius, hinc Liber etiam ... hinc etiam Romulus, quem quidem eundem esse Quirinum putant. Aëtius *Plac.* i, 6, 9 and 15: ὥς Ἡρακλέα ὥς Διοσκόρους ὥς Διόνυσον. Seneca *De Ben.* I, iv, 8: Herculem quia uis eius inuicta sit, quandoque lassata fuerit operibus editis in ignem recessura. Thus a first-century Stoic is fancifully disposed to regard Hercules' fiery death as symbolising resolution into Creative Fire.

glances at the Stoic technical side of virtue, and his *igneas arces*, likewise, to the Stoic Creative Fire (localised). Further, we may add, Horace's picture of the Just Man in *Odes* III, iii, 1-4 seems at least likely to owe something to Chrysippus' famous picture of Maid Justice (¹).

Lastly, there must have been amongst early scholars a fairly strong tradition of Stoic colour in these odes. The Aeron—Porphyriion commentaries have not only marked down for Stoic the Just Man of III, iii; they connect the "sordid repulse" of III, ii, 17 with Cato of Utica and also define the *consilium* of III, iv as philosophical *sapientia*; that is, Stoic (²).

Once grant that the Stoic preoccupation has exercised an important influence over the making of these odes, and it becomes difficult to resist the conclusion that Horace has with intention set together the first four of them so that each "represents" one of the four cardinal Stoic virtues—sobriety, courage, justice, wisdom. And that fact, if fact it is, suggests that he may have deliberately sought esotericism, or, at least, may have lapsed unconsciously into developing his arguments along uniquely Stoic lines. What will a theory of conscious or unconscious esotericism explain? Apparently, at once, two standing puzzles: (a) the presence of *fidelis silentio* in *Odes* III, ii and (b) the presence of *iustum* in *Odes* III, iii. As to (a)—the connection between *virtus* (= courage) and *fides* is, for the ordinary man, sufficiently remote; but for the Stoic, and perhaps for him alone,

(¹) Chrysippus *apud* A. Gell. *N.A.* XIV, iv, 4: Παρθένος δὲ εἶναι λέγεται κατὰ συμβολὸν τοῦ ἀδιάφθορος εἶναι καὶ μηδ' ὡς ἐνδιδόναι τοῖς κακούργοις μηδὲ προσίσθαι μήτε τοὺς ἐπεικεῖς λόγους μήτε παραίτησιν καὶ δέησιν μήτε κολακείαν μήτε ἄλλο μηδὲν τῶν τοιούτων . . .

(²) Aeron *ad* III, iii: *Laus iustitiae secundum Stoicos. In secta Stoica hoc dicitur: Iustum virum honestique propositi non terreri civium opinionibus uel minis exigentium ut aliquid forte rationi contrarium fiat. Porphyriion ad* III, iii, 4: Ergo sensus est: Sapientem virum non quatit...

it is close enough. Ἀνδρεία includes καρτερία, and *fides* is a form of καρτερία⁽¹⁾ —according to the doctrine of the Porch.

As to (b) —what has the establishment of an eastern capital to do with justice? Very little, perhaps, outside Stoic thought, but reasonably much within. To the Stoic δικαιοσύνη was the virtue which rendered unto men, Caesars, and gods, their own. It had to do with, *inter alia*, the execution of legal contractual obligations and piety εὐτεβεία⁽²⁾. And, carefully avoiding all arguments based upon considerations of political expediency, Horace stands firm on contract and piety: thus turning this matter of political expediency into a matter of simple justice. Piety and contract put out of court Troy's claim to rebuilding. First, the defendants are gods, and, secondly, on the admitted mythologic evidence, the plaintiffs, or claimants, are fraudulent and perjured in what concerns the case. They have defrauded the gods *mercede pacta*: and their plea collapses under the weight of *inestus, periura, jamosus hospes, fraudulentus*. Worse for them, the case has been already decided in the Supreme Court—*mihī castaeque damnatum Minervae*. Obviously, however much

(1) In Stobaeus *Ecl.* II 60, 9 w: Καρτερία is sub-virtue to ἀνδρεία, and it is defined as ἐπιστήμη ἐμμενητική τοῖς ὀρθῶς κριθεῖσι. [So, too, in Andronicus. Περὶ Παθῶν p. 28. 1].

Seneca, in *Epist. Moral.* 88, 29, puts *fides* to follow *fortitudo*: *fides sanctissimum humani pectoris bonum est nulla necessitate ad fallendum cogitur, nullo corrumpitur praemio*: “ure”, inquit, “caede, occide: non prodam, sed quo magis secreta quaeret dolor, hoc idā altius condam”.

(2) Stobaeus *Ecl.* II 60, 9 w: τῶν δ'ἀρετῶν τὰς μὲν εἶναι πρῶτας, τὰς δὲ ταῖς πρῶταις ὑποτεταγμένας· πρῶτας δὲ τέτταρας εἶναι, φρόνησιν, σωφροσύνην, ἀνδρείαν, δικαιοσύνην . . . τὴν δὲ δικαιοσύνην περὶ τὰς ἀπονεμήσεις. τῶν δὲ ὑποτεταγμένων . . . τῇ δὲ δικαιοσύνῃ εὐσεβείαν, χρηστότητα, εὐκοινωνησίαν, εὐσυναλλαξίαν

Εὐσεβείαν δὲ ἐπιστήμην θεῶν θεραπείας· χρηστότητα δὲ ἐπιστήμην εὐποιητικήν· εὐκοινωνησίαν δὲ ἐπιστήμην ἰσότητος ἐν κοινωνίᾳ· εὐσυναλλαξίαν δὲ ἐπιστήμην τοῦ συναλλάττειν ἀμέμπτως τοῖς πλησίοις.

the merely politically-minded man may protest that all these facts are irrelevant, the Just Judge can give only the one decision—if, that is, he sits in a Stoic Court of Law. Horace does succeed in establishing a connection between Justice and Troy's Rebuilding, though only at the cost of exploiting esotericism.

Naturally Horace is not delivering a series of four sermons on the four Stoic cardinal virtues. His message is above all political and, at that, party-political. He praises Augustus and the new régime through praise of the cardinal virtues, which he concentrates in and upon Augustus. Each ode receives a virtue-label, indeed. But the four labels must be read together in sequence; and together they label the régime for Stoically irreproachable.

But, in so far as the odes exploit esotericism, the political propagandist limits and weakens the value of his work. Why, then, should he choose to work in such limiting conditions?

Many theories of explanation, not all necessarily exclusive, may suggest themselves. Thus, it is conceivable that Horace might wish to address primarily the limited audience of the Stoic 'opposition'. Or he might wish, for the benefit of a wider public, to turn the weapons of that Stoic 'opposition' against itself. Or he might be merely the prey of bookishness; thus once more revealing a weakness discernible at times in his *Satires*. Or (the theory to which most historians would probably incline) it might be that his 'Stoicizing' of post-Actium Caesarism was natural and inevitable, simply because it represented, in so many ways, fact and truth. Like others of his generation, Horace must have recognized that imperious imperial necessity was forcing the government towards Stoic ideals of public and private morality. The new Augustan Constitution could hardly fail to be discussed in respect of its resemblances to the Constitution-Ideal of Cicero's *De Republica*, itself leaning heavily on Stoic doctrine. Moreover, if nothing else, *Virgil's Aeneid*,⁽¹⁾ then being raised upon Stoic

(1) The connections between *Aeneid* and *Odes III*, i-vi are familiar.

foundations, must surely have taught Horace that a Roman *Pater Patriae* had his spiritual home most comfortably in the Porch⁽¹⁾.

But to discuss at due length the influences at work upon Horace as Court poet is a task scarcely to be attempted here. Of more direct interest to a reader of the *Odes* will be the manner and extent of his success in what on the surface would seem to be a very peculiar undertaking. What is the propagandist's debt to Stoicism? How far do these odes owe their effectiveness to their esotericism?

To answer such questions it is necessary to take a decision as to the occasion, or individual main objective, of each ode. And for the first four odes decision is to be made with reasonable certainty :—

(a) *Odes*, III, i: Here Horace sets out to discourage discontent and to encourage contentment; to perform a service valuable enough to any established régime, and doubly valuable to a revolutionary 'authoritarian' government such as was then Augustus'. The discontented are the politically and socially subordinate and the economically unfortunate. And to those people the propagandist must somehow, by the persuasive power of words, recommend poverty and subordination.

Useless, of course, to deny their familiar drawbacks. One must advertise their largely forgotten excellences. Horace, therefore, adopting the Stoic standpoint, praises poverty on the score of its soberness, and subordination, on the score of its naturalness and universality. Soberness and universality are things respectable and respected. To lose republicanism and gain Caesarism is one thing; to lose one's part in an erratic tragicomedy of political chaos and to gain, or regain, one's place in the ordered drama of majestic creation, quite another. To be poor is to be

(1) Not, however, most comfortably for his poet; for the Stoic *Pater Patriae* needs must appear the servant of his own virtues.

uncomfortable and unfree: to be sober is to be efficient and in control of one's mind and body. Stoicism, then, is, after all, the nearest respectable factory of respectable propaganda. And to Stoicism Horace goes, selecting for his purpose the pamphlets concerning subordination and rejecting these concerning freedom and conscience. His natural philosophical eclecticism finds practical expression (¹).

(b) *Odes III, ii*: Aside from the ascription to Caesar of a virtue (an object common to all four odes), this ode has for its main purpose to justify Augustus' position as dictator, emphatically to deny his retirement from that position, and, perhaps, to praise, as being consistency in courage, his refusal to discuss the reasons of state which compelled him to hold that position. This purpose is carried openly and boldly enough on the plain face of the ode. No contemporary Roman could fail to understand the meaning of the clear references to Augustus (²). *Virtus repulsae aesciae sordidae intaminatae fulget honoribus*: Horace admits, and willingly, that Augustus owes his eminence to the sword. His admission, however, is put in the form of the general proposition, that *virtus* does, in fact, carve out its own way to the skies. But thus to generalize Augustus' position is not enough. The propagandist must contrive to prove, or suggest, that the general rule particularized in Augustus' case is not only valid for human affairs, but is properly or usefully so valid.

(³) To father on Stoicism his own impudently clever suggestion of égalité, fraternité (*aequa lege Necessitas sortitur insignis et imos*) was reprehensible. But Stoicism could not fairly complain that he used its authority to deny external political liberty—the 'democratic': for Stoicism, while not much occupied with constitution-mongering, inclined traditionally to timocracy, though avoiding the name. Further, the repeated Horatian advocacy of virtue on the ground that vice pays no better (*Odes III, i, 4-48, ii, 14-16*) was a fairly legitimate perversion of the Stoic spirit expressed in, for example, the paradox, that The Wise Man is happy on the rack.

(⁴) Augustus' career was unique in that, save formally, he owed none of his public offices to public favour, never submitting to electoral uncertainties and never risking the humiliation of rejection. His *imperium* was won by the sword. Suetonius' story of the Senate and the Centurion well brings out the point (*Deus Aug.* xxvi). Except in open reference to Augustus, *aut pontifex* (v, 18) has almost no meaning. Roman magistrates did not surrender their limited power at popular demand.

Here the Stoic doctrine becomes valuable to the propagandist. With a little of impudently clever perversion Augustus' conduct can be made to fall within the Stoic rule with all its accumulated authority and prestige; while, by a slight straining of terms, *virtus minor* (ἀνδρεία) will pass for *virtus major* (ἀρετή). Self-sufficient in the approval of Conscience, says Stoicism, virtue moves on towards the divine perfection, regardless of public opinion and the rewards (or punishments) which public opinion may confer. And here, says Horace, is a *virtus* which has moved on regardless of public opinion and has won rewards not conferred upon it by the public. Must not the possessor of that *virtus*, then, be truly virtuous?

Such vicious reasoning would probably manoeuvre clumsily anywhere else but on the chosen Stoic field. And that fact gives the measures of Horace's debt to Stoicism here.

Further, it is probable that it is to Stoicism alone that we owe the presence of the ode's two final stanzas—at least, in their present form. That *fideli* is the important word linking them to the main body of the ode seems likely enough in view of the fact that Horace's Simonidean model does not carry the idea. But, if we can say that this faithfulness is in Horace's mind connected with fortitude, we certainly cannot be sure of what is pointed at by *silentio*. As the Simonidean phrase is said often to have been on Augustus' lips, the silent virtue too might well be his, and the occasion of the ode, perhaps, be the period of august inscrutability, when hopes and fears were aroused in Rome by the expectation that republican institutions were to be tried again. On the other hand, the two stanzas may well be intended to form a pendant enabling the piece to close on a personal note. Thus, Horace will have told his Roman public that Caesar will not step down to earth and will not reintroduce the reality of republican assemblies (those *coetus vulgares*); and he breaks off: 'But I

must say no more; these matters are State-secrets⁽¹⁾. If so, then the virtue of *jūbs*, like the *merces*, is Horace's.

(c) *Odes III*, iii: Here Horace's aim is to praise Augustus' attitude towards 'Troy' on the score of some other quality than its wisdom. Wisdom, of course, is the virtue naturally concerned. But at all costs the propagandist must avoid taking a line which will involve anything like discussing the pros and cons of a vexatious political question. In panegyric the virtue must exist beyond suspicion. Wisdom being ruled out, then, and mildness and generosity and the like being patently inapplicable to the case, there remains, most obviously and appropriately, firmness. And Horace does make play with firmness. But firmness must not be made the chief ground of praise: for Augustus is a dictator, in whom naked firmness is anything but a recommendation. Horace, therefore, his choice severely restricted, attempts to set up 'Troy' as an act of Justice, in the doing of which firmness must be admirable. He uses Stoicism to move himself into a position where he can extort unwilling Justice from political expediency. But his task is not what it was in *Odes III*, i (or ii, either), where he had natural allies in ideals and ideas common alike to Stoic and non-Stoic. Here it is only too plain to the reader that the Just Man is such only in the esoteric Stoic sense. So the sympathies naturally evoked by the honoured name of Justice stay at home. Since, too, it is incredible that Pollux, Hercules, and Liber, took divine status by such exploits as refusing to rebuild 'Troy', Horace must, in the end, appeal to fear-to superstitious dread of the mythical curse and Olympian wrath.

(1) Similarly in *Odes III*, iii, it is natural to interpret the final stanza in similar fashion. Horace has anticipated (no doubt with the intelligence of anticipation usual in such cases) the government's decision, or he affects to have anticipated it. He checks his daring Muse, contriving to suggest that the *sermones deorum*, while not the discussions of Caesar's Council on the subject of 'Troy', still represent the spirit of the discussions.

What, then, has his Stoic slant done for Horace? It has allowed him to conceal the fact that his appeal is to superstition: since it has given him the use of a respectable Court of Law wherein to stage the tricks of superstition. But, strictly speaking, if the trick works, if the curse convinces, and the propaganda succeeds, it is as a wise man that Augustus after all must emerge—wise in steering Rome clear of the curse rather than just in paying Olympus its due. However, it is Horace's ode . . .

(d) *Odes*, III, iv: Here, as in *Odes*, III, ii, the task is fairly straightforward and the intention plainly advertised. The Stoic virtue of *φρόνησις* is claimed for Caesar's Court; even, the monopoly of that virtue is claimed. But there is not here, it would seem, any manipulation of Stoic doctrine. And so, interesting as the propagandist methods employed here may be, they do not concern a discussion of Horace's Stoic colour. Augustus stands invincible as Jove; and naught shall shock the hero who has the fourth and all comprehending virtue. But it is not Stoically that he stands and possesses. Merely Horace borrows a little from the glamour of Stoic Wisdom. And the contribution which he is thereby enabled to make towards fitting out Augustus virtue is, if not negligible, by no means indispensable. Wisdom, even when not Stoic, is always respectable enough even for monarchs.

For himself, however, Horace may be thought to gather some harvest from Stoicism. His Muses are counsellors, emboldened to advance for themselves some of the extravagant claims made on behalf of poetry by Stoic teachers (¹).

(¹) Cleanthes, for example, who asserted that the Muses are superior to Philosophy in affording approach towards 'τὴν ἀληθεῖαν τῆς τῶν θεῶν θεωρίας'.

(*) As for *Odes III*, v and vii, —their Stoic colour will perhaps have to remain a matter of speculation and dispute until more is certainly known concerning the occasions of their composition. Here it must suffice to note that, while the proposed revival of Roman temple worship must have dismayed orthodox Stoicism and must have expected disapproval from that quarter, *Odes III*, v provides the portrait of a Roman worthy illustrating the patriotic uses of the Stoic *rationalis e vita excessus*.

THE CELTIC TWILIGHT

(A Note)

BY

M. B. DAVIES

The Celtic twilight is the name given to that kind of romanticism which finds in the literature of the Celtic peoples, the Welsh, the Irish and the Gaelic, speaking part of the Scottish highlands, a means of escape from reality. The tendency has been to attribute to these literatures the qualities—namely a vague spirituality and a primitive simplicity—which the writer who is suffering from an excess of sophistication finds refreshing. The result has been to obscure the real significance and the importance of these literatures to English literature.

These literatures are survivals in the sense that they contain a great deal of matter which deals with prehistoric times and also in the sense that they reflect a stage of society which is to all intents and purposes dead. The Celtic societies of England, Ireland and the Highlands were tribal in structure and retained up to a comparatively recent date their tribal characteristics. One of the features of the early Celtic societies was the importance given to the position of a special class whose business it was to be the guardians of tradition, to keep pedigrees and to compose odes to the chiefs on certain set occasions such as victory in war, death, marriage etc. This early Celtic literature cannot, therefore, be considered apart from its social significance and this social function of the poet lasted on even after the disappearance of the society of which it was an essential part. Even where as in Wales the nobles become Anglicized the practice of having a

family bard only disappeared in the 17th century. Similarly in Ireland and the Highlands. When the family bard disappeared the bardic tradition still remained in the sense that the knowledge of the old metres and the old poems remained, and that the disappearance of the bards as a class only meant a decline in status for there were still people who were skilled in the craft of poetry and who practised it and taught it. Only with this decline the bards became assimilated with the peasantry. The result of this survival of poetry among the Gaelic, Welsh, and Irish peasantry has been that tendency to glorify the poetical gifts of the peasantry which is one of the features of romanticism, whereas actually the poetry which has been taken down from the lips of the peasantry has been not the creation of untaught minds, but the survival of a very sophisticated tradition.

Celtic poetry is sophisticated to an almost excessive degree. A 14th century Welsh bard writing a textbook on poetry defines its function as the diversion of well-born men and women. It should fall sweetly upon the ear and through the ear touch the heart. The purpose of the poet is praise and then he proceeds to list the qualities which should receive attention in a chieftain, such as bravery in war, hospitality, generosity, in a woman modesty, beauty, gentleness, and even the metaphors suitable for the occasion. The matter in this kind of poetry is not so important as the manner. It resembles Celtic art as one sees it in the illuminations of the Book of Kells in that it is very largely the embroidering of a subject. Poetry is a craft and there are degrees of this craft. The Welsh poet writing an elegy on his fellow bard laments his skill in weaving song and in knitting a stanza. The result of this limitation of subject means that the poet concentrates his attention on the skill with which he puts his words together, and attains an extraordinary virtuosity in composition.

This brought about a very complicated system of rules governing composition, which only lost their hold when poetry

ceased to be the monopoly of a class and restricted in subject, but which are still the basis of composition in any of the Celtic languages.

I emphasize this aspect of the Celtic literatures, because it is the one which is the less familiar but which the Celts themselves regarded as the most important.

It will, therefore, appear that Celtic poetry is essentially conventional and its charm lies not so much in its originality as its virtuosity. Matthew Arnold in his essay on Celtic literature praises its Greek restraint and its compression. This, however, is not innate but imposed by exigencies of metre and rime.

Taking Celtic verse in its heyday, namely as the inherent part of a social culture, it is amazing how much variety can be put into themes which are so monotonous on the surface. It is due above all to style and if style means dexterity in the management of words elevated by the consciousness of embodying an assured tradition, then Celtic poetry attains it.

There are three periods when Celtic literature has influenced English literature. The first is the period following the Norman Conquest. Many of the Normans who settled on the borders of Wales married the daughters of Welsh princes, in the same way as Strongbow's followers did later in Ireland with the Irish, and became half Welsh in consequence. This intermingling, which was one of equal with equal, gave a great impetus to the development of the Arthurian legend. Geoffrey of Monmouth's *History of the Britons* was written with a political purpose and in it Arthur appears as the Christian hero intended to be a national figure acceptable to Britons and Normans alike. The story of Arthur spread over the whole of Western Europe and it is almost impossible now to disentangle all the threads which combined to make Malory's epic. Still it is certain that most of the elements in the legend have their origin in Celtic legend and were gradually

welded into a coherent whole in which the older elements were refined to suit the chivalric ideals of the later Middle Ages.

After this however, Welsh literature developed, more or less, on its own lines, and that of Ireland and Scotland was ignored until the 18th century. In Ireland the political problem prevented any literary contact. Spenser apparently had some Irish poems translated for him and says that 'they savoured of sweet art and goodly invention and sprinkled with some pretty flowers of their natural device which gave good grace and comeliness to them' but that their sentiments were so abominable as to mark out their authors for extermination. It has also been suggested that Spenser's diction may owe something to his having been familiar with some of the Irish metres but it is difficult to get any direct proof of this, apart from his *Essay on the State of Ireland* which does not suggest that his state of mind made him very receptive of such contacts.

On the other hand, while the English Government was passing decrees for the extermination of the bards in Ireland it was passing regulations for the licensing of bards in Wales so as to prevent unauthorized persons from practising as poets and so encroaching on the sphere of the bardic fraternity.

It was not until the latter half of the 18th century that the Celtic countries came again into the orbit of English literature. The Romantic revival or rather the literary mood of the 18th century was favourable to novelty. The defeat of Charles Stuart and the pacification of the Highlands opened up a new field for travel. Here were a strange people, a strange tongue, mountains, rivers, rocks and all at one's back door. Also excellent roads built by General Wade. The same applied to Wales in a lesser degree and from 1750 onwards there is a growing number of books and journals, describing the writer's experiences among (to quote one author) 'horrific mountains that tower to unimaginable heights, on whose lofty crest the intrepid goat shakes his horns at the lonely traveller'.

This new interest in the ancient inhabitants of the British Isles stimulated a Scotch schoolmaster called Macpherson to publish a translation of poems by a legendary Gaelic hero called Ossian. These poems had an immediate success. Written in an inflated and bombastic prose full of wailings and lamentations, vague gigantic ghostly figures with strange and thrilling names they exactly hit the taste of the time. Ossian made the tour of Europe. Goethe imitated him, Chateaubriand derives from him, Napoleon took the book with him to Egypt.

In England it gave rise to a famous literary controversy. Were the poems genuine or not? Macpherson maintained they were but could not be induced to produce the originals. Actually the forgery was easily perceived by anyone, who did not let his critical faculty succumb before the glory that accrued to Scotland.

Here is a specimen :—

“As the dark shades of autumn fly over hills of grass; so gloomy dark successive came the chiefs of Lochlins echoing woods. Tall as the stag of Morven moved stately before them the King. His shining shield is on his side like a flame on the heath at night when the world is silent and dark and the traveller sees some ghost sporting in the beam. Dimly gleam the hills around and show indistinctly their oaks. A blast from the troubled ocean removed the settled mist. The sons of Erin appear like a ridge of rocks on the coast when mariners on shores unknown are trembling at veering winds”.

The thrill of the exotic is here and all Europe succumbed to it, so that Macpherson has probably earned his grave in Westminster Abbey. But as an expression of the Celtic spirit it is difficult nowadays to take these outpourings seriously. In so far as they stimulated Celtic studies and drew Dr. Johnson to the Highlands, their publication was all to the good. Unfortunately the vagueness and twilit glamour of the Ossianic poems as presented by Macpherson became characteristic of the poets of the so-called Celtic literary renaissance of the last century.

Nevertheless, it did open up a new field for English poets and one to which almost every poet of the Romantic revival paid tribute. Wordsworth's solitary Highland lass would have lost some of her charm had it not been for Ossian. But Wordsworth is more honest than many Romantic poets. He does not try for a spurious literary thrill by making the Highland lass an embodiment of Celtic mystery and magic. He admits the possibility that she may be singing of old unhappy far off things (that is Ossian), but he grants equally it may be some humble matter of to-day, and leaves it there without trying to embroider the circumstance.

It is noticeable that it was the Highlands that drew the attention of English poets because of the combination of the Ossianic poems of Macpherson and the novels of Scott which drew people in thousands to the north.

Ireland remained unexploited from a literary point of view except to produce rollicking romances of the Charles Lever type, which depended for their appeal on the more popular national idiosyncrasies. Moore's Irish melodies owed their vogue to a combination of sentimentalized Irish tunes with very singable words. But the wealth of literature in the Irish language remained unsuspected, except by a few scholars until that language was on the verge of perishing. It owed its resurrection chiefly to political reasons and thus the character of the literature has been blurred and distorted by political motives.

The Irish literary revival from the technical point of view is an attempt by a number of writers of English speech but of Irish descent to find a new medium for expression which shall be national. It has produced one great poet 'Yeats' and one great dramatist 'Synge'. Yeats's earlier poetry has all the vagueness and lack of precision which comes from the pursuit of the unimaginable Beauty from the grey redundancy of the present to the land of the Ever Young, and this is even more apparent in the poems of A. E. Russell. But from the point of view of

English literature its importance is that it fuses Gaelic mythology with that of Greece to achieve a new and more authentic effect than that of Macpherson. Yeats himself says that his early poems have as a result of the reaction from rhetoric, a facile charm and a too soft simplicity. In his later poems however, there has been a gradual restriction of metaphor a severity of diction which is more in accordance with the Irish poetic tradition.

Syngé learnt Irish and evolved a kind of speech from a study of that of Irish peasants which, while English in vocabulary is Irish in syntax. This discovery is an exciting one since it has provided a stepping stone between the Irish and English languages and has at the same time provided a more accurate medium for translation than the neo-classical jargon which was in vogue before.

Matthew Arnold in his essay on Celtic literature put forward the theory that the 'word magic' in English literature is due to the survival in English of a substratum of Celtic imagery. The theory is a pleasant if fanciful one but certain technical peculiarities of English verse suggest another approach. The essence of Celtic at its best is form and precision, and a poem's success is reinforced by the very elements that would otherwise make it appear mechanical, namely the complicated vowel and consonantal rime, which appears at first sight so stultifying to any real poetic force. This vowel and consonantal rime appears very definitely in Anglo-Irish poetry and it may be seen in the quotations Arnold gives from Shakespeare to illustrate the Celtic magic :

e.g. in such a night.

stood Dido with a willow in her hand,
upon the wild sea banks and waved her love
to come again to Carthage

where the passage is built up on the l's and w's.

And even more so in the famous couplet of Keats :

magic casements opening on the foam
of perilous seas in fairy lands forlorn.

where the vowel and consonant rime is predominant.

This peculiar feature of Welsh and Irish poetry is worth examination. It means briefly that the consonantal or vowel structure of the first part of the line determines that of the second part. A Shakespearian example is: 'My concealed lady to our cancelled love'.

The result is verse of amazing technical virtuosity, but whose apparent difficulty is inherent in the structure of the language. It has found its way into English verse, especially in the poems of Thomas Moore which often catch not only the rhythm of the Irish verse but also the assonance:

e.g. Silent o Moyle be the roar of thy waters
break not ye breezes your chain of repose
while murmuring mournfully Lirs lonely daughter
tells to the night star her tale of woes

Here all the vowel correspondences are on the vowel 'o' while the consonantal ones are on 'm r n' and 't'.

It is quite different from the Anglo-Saxon trick of alliteration. In Anglo-Saxon poetry the two halves of a line depend on the repetition of one prime consonant on which the whole emphasis is laid, so that the verse progresses in a series of thuds.

In Celtic verse, on the other hand, the art consists in introducing the consonances in such a way that they shall not be obvious. In the most successful poems the apparent ease and mellifluousness conceals a very strenuous artifice and these are the ones where the structure is least obvious. There happens to be a line of James Thomson's in the *Castle of Indolence* illustrating the kind of alliteration to which a Welsh ear is attuned:

"As when a shepherd of the Hebrid Isles
placed far amidst the melancholy main"

The two important words in the first line are shepherd and Hebrid and on the Welsh system would be considered to correspond since there is the same sequence of consonants the 'b' in Hebrid being softened to 'p', but not necessarily the same vowel spacing between each consonant. This stanza is usually quoted as an

example of Romanticism, especially since the association with the Hebrides brings up all the emotive stimulus these islands seem to have in poetry.

In the case of to Keats' line: 'perilous seas in fairy lands forlorn', it would be difficult to say how much of its appeal is due to the very subtle correspondence between *peril* *fairy* *l* and *forl*, but certainly the ringing of the changes on the 'e r i l' and 'o r l' does give to the words a haunting melody which lingers on the ear, and this is because the felicity of the words themselves is reinforced by the technical virtuosity of the vowel and consonant correspondence.

One of the most important developments in English poetry of to-day from the technical point of view has been a tightening up of form, but with a difference. It is not a question of reverting to old forms but of evolving new ones. Thus, there has been a return not to rime but to correspondence. The pioneer was Gerard Manley Hopkins. In his poetry there is what amounts to a revolution in technique. He experimented with consonance and assonance and with what he called sprung rhythm. He was influenced a good deal by having studied Welsh verse forms, while he was a priest in Wales and the extremely complicated structure of his great poem 'the Wreck of the Deutschland' owes a great deal to this study. Most poets of the present day like Auden, Day Lewis, etc, have adopted this extension of rime and so made poetry more flexible while retaining a certain formal restraint which is refreshing after an overproduction of free verse.

Thus, Celtic verse has the appeal of style due to the very tightness of structure which at first sight appears fantastically elaborated. It is also conventional in subject and in treatment. There is no doubt that in translation it appears a good deal more original than it is in the language in which it was written. The treatment of nature, for example, is a good deal more conventional in early Celtic poetry than is usually recognized. The

very difficulty of the metres and structure, not to speak of verse being the prerogative of a bardic class makes it inevitable that there should be a good deal of repetition, which does not appear in translation. For example, when an Irish poet describes his beloved as the star of knowledge it appears a striking and moving epithet, but when it appears in nine out of ten poems it loses some of its glamour. Similarly a Welsh poet will describe his love inevitably as being whiter than the foam. The same is true of Chinese poetry. This poetry is in effect the highly sophisticated and conventional product of a society, where the poetical and the social function were fused, and in the poetry itself will be found an assured and confident skill, felicity, and melody of diction subordinated to a social purpose. As this society disintegrated as the bards descended in the social scale until they became wandering minstrels, so their poetry gains in individuality but loses in assurance. And this explains the preoccupation of the later Irish poets with the glamorous past when the poet had an assured position, a seat at the table of the chief and gold in his pocket, and the increasing bitterness of their complaints against the inhospitable present.

In Wales the position was different, the transition was not so abrupt and was not embittered by a feeling of national grievance.

But in neither the Welsh, English nor the Irish literatures is there the romantic glamour which it seems to assume when transferred to English. Clarity yes, and brilliance of colour within a limited range but not that misty, melancholy, morbid landscape of half tones which appears in the *Immortal Hour* for example, or in the early poems of Yeats and A. E. Russell. It is true that Celtic legends are full of regrets for the past but those regrets are expressed in a very concrete and unambiguous way which gives no room for romantic speculation.

Take for example the *Dream of Rhonabwy* a story from the *Mabinogion*. It is supposed to be written in the 12th century.

A clansman goes to sleep on a dirty yellow skin in a hovel, where he has to spend the night and he dreams a dream in which he comes across Arthur.

He thought he went to Rhyd y Groes on the Severn. As he journeyed he heard a mighty noise the like whereof he never heard before and looking behind him he saw a youth with yellow curling hair, his beard newly trimmed, mounted on a chestnut horse whereof the legs were grey from the top of the forelegs and from the bend of the hindlegs downwards. And the rider wore a coat of yellow satin sewn with green silk and on his thigh was a gold-hilted sword with a scabbard of new leather of Cordova belted with the skin of the deer and clasped with gold. And the green of the caparison of the horse and of his rider was as green as the leaves of the fir-tree and the yellow as yellow as the blossom of the broom.

The youth takes him to Arthur. Arthur expresses surprise at the small stature of the men who have this island in their keeping after those that guarded it before and then sits down to play chess while his followers fight each other. And then Rhonabwy awakes with the meaning of the dream untold. But it will be noticed that the whole tale is told with the minimum of comment and as vividly as if it was real. None of the vague lamentations that appear in the spurious wailings of Ossian but definite feeling for detail and colour.

The matter of the dream is obscure. As Matthew Arnold says the stories of that have come down to us are full of the detritus of an older mythology, of which the story-teller does not fully know the meaning. For instance, in another story in which Arthur appears as a very incidental figure, there are descriptions of the man, whose hearing is so keen that he can hear the ant rise from its bed fifty miles away, though he himself is buried seven cubits under ground, and Kai whose breath could last nine days and nights under water, who could live nine days and nights without sleep and who could make himself as tall as the

tallest tree in the forest. All these marvels are so incorporated in the story that they are accepted without question simply by the vividness of the narration. They are related as being ordinary and in this they form the greatest contrast imaginable to those modern writers who exploit the ancient mythology by giving it the lure of the vague the formless and the far away. This immediacy of the Celtic stories is due to the fact that to the man who recounted them the past was as living as the present. It was not a matter of letting Erin remember the days of old but of a cycle of sagas and legends which were a part of the common inheritance and so bound up with the life of everyone. Stories handed down in this way are bound to have a reality which is lacking to ones which are the result of more self conscious creation. This may help to explain why the Celt is said to have lived in two worlds, one of his own imagination, the other the real world. It is true of any people which while remaining in the tribal stages has developed a literary technique.

The fusion of the two is very well illustrated by the 12th or 13th century dialogues between St. Patrick of Ireland and Ossian.

This wealth of legendary matter has provided modern Irish writers with a unique store of material, on which to draw as a background for the national literature and one which having been handed down among the peasantry almost to the present day has a living quality, which cannot be attributed, for example, to the old Anglo-Saxon sagas.

The other world aspect of Celtic literature is the one which has appealed most to English writers and this is largely the result of attributing to a people the unwordliness which one would like to think is a part of their charm. It is a fallacy, which has led to that kind of hasty generalization about the Celtic peoples generally embodied in Chestertons' Ballad of the White Horse.

For the Saxon franklin sorrowed
For the things that had been fair
For the dear dead women crimson-clad
The great feasts and the friends he had
But the Celtic prince's soul was sad
For the things that never were

Which is the typical romantic view. And this mania for escape leads to loose technique and slack thinking. That there is a good deal of the supernatural in Celtic literature there is no debating but the chief thing is that to the Celt it was indissolubly bound up with the real. There is no mystic magic, but a clear apprehension of things which were to him in essence real. And so this romanticization of the Gairl while easy to understand has obscured the most technical skill and sense of colour and detail, which is significant and original aspect of Celtic literature.

LA COMPOSITION DE MADAME BOVARY

D'après la Correspondance de Flaubert

PAR

RAYMOND FRANCIS

Le 2 janvier 1869, Flaubert écrivait à G. Sand : "Où connaissez-vous une critique que s'inquiète de l'œuvre en soi, d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite, et les causes qui l'ont amenée ; mais la poétique insciente ? d'où elle résulte ? sa composition, son style ? le point de vue de l'auteur ? Jamais".

Dans ce passage qui résume, en somme, ce qu'attend Flaubert d'une bonne critique, je vois l'intérêt de la question qui nous occupe, à savoir : la composition de *Madame Bovary* d'après la *Correspondance*. Nul témoignage ne nous est plus précieux que les lettres adressées à Louise Colet d'octobre 1851 au 22 avril 1854 (près d'une centaine), ainsi que les 20 ou 25 lettres que Flaubert écrivit à son ami Louis Bouilhet de 1851 à 1856. Les unes comme les autres nous font pénétrer dans l'intimité de Flaubert écrivain et artiste, nous le montrant à l'œuvre, parfois enthousiaste et dispos, mais le plus souvent épuisé et tremblant devant l'effort à accomplir. Elles nous font assister à un double travail intellectuel : d'une part, opération insciente de l'idée qui se présente à l'écrivain, indistincte, hésitante et floue et qui peu à peu se débarrassant de son enveloppe brumeuse, s'impose à lui dans toute sa netteté : et d'autre part, l'acharnement conscient de l'écrivain à modifier sans cesse, à retoucher jusqu'à la perfection, la forme qu'il a tout d'abord donnée à son rêve.

Une des questions dont Flaubert, lors de son voyage en Orient, entretient son ami Bouilhet, est celle de son activité littéraire, de retour en France. Il a feuilleté à Jérusalem *l'Essai de philosophie positive* d'A. Comte, ne pouvant se résoudre à le lire à cause des "bêtises" qu'il y trouvait, et il songe déjà à étudier, selon son expression "les déplorables utopies qui agitent la société". Sa haine du bourgeois est on ne peut plus catégorique : "Qu'est-ce que celui de Molière à côté" s'exclame-t-il. Ce n'est là qu'un projet des plus vagues, d'autant plus qu'il est persuadé, en exagérant selon sa manie, qu'il vieillit et que partant il ne fera rien de bon. En octobre 1851 il est à Croisset, et dans une lettre adressée à L. Colet, il fait allusion au roman dont il ne donne pas encore le titre, qu'il a déjà beaucoup de peine à "mettre en train" et dont le manuscrit, comme nous le savons, ne sera expédié à *La Revue de Paris* que le 31 mai 1856. Flaubert aura donc passé 4 ans et sept mois à composer son livre, exception faite de quelques interruptions dont certaines allusions de la correspondance permettent de déterminer approximativement la durée. Voyages, d'une semaine au plus, pour voir L. Colet en mars et novembre 1852 ; en février et août 1853, du 8 août au 1^{er} septembre séjour à Trouville et enfin 15 jours à Paris au mois de février 1854. Deux grandes lacunes dans la Correspondance : du 22 Avril 1854 (date de la dernière lettre publiée, à L. Colet) au 7 août 1854 ; et du 18 août 1854 au 10 mai 1855, nous font malheureusement perdre de vue les absences de Flaubert et du coup le rythme de la composition du livre. Si Flaubert a réduit au minimum le nombre de ses déplacements au risque de paraître égoïste aux yeux de L. Colet, c'est qu'il le jugeait indispensable à la bonne conduite de son roman. Ses voyages à Paris avaient beau mettre un peu d'humanité et de détente dans sa vie, il ne constatait pas moins pour cela le dérangement qu'ils entraînaient toutes les fois. "Il me faut, pour écrire, l'impossibilité (même quand je le voudrais) d'être dérangé". Il ne pouvait guère se contenter d'une quiétude relative, il lui fallait "une immobilité complète d'existence" pour être tout entier à la composition de

son roman. C'est uniquement chez lui et à Croisset, qu'il peut faire du travail sérieux, ailleurs, il ne fallait pas y compter, la simple idée d'un déplacement possible le troublait quinze jours à l'avance. "Déménager sa pensée avec sa personne" est une tâche qui le dépasse.

Il n'y a là rien d'étonnant, si l'on songe un peu au genre du livre auquel il s'était attelé. A en croire ce qu'il dit dans une lettre du 21-10-51 adressée à Maxime du Camp, il serait dans la nature de Flaubert de se livrer, au hasard de son inspiration capricieuse, à ce qu'il résume ainsi "lyrismes, violences, excentricités philosophico-fantastiques", et l'on comprend alors qu'un livre "raisonnable" comme *Madame Bovary*, aux antipodes de sa nature, exige pour son élaboration cette atmosphère de silence. Flaubert ne s'y était pas trompé, ce livre "tout en art et en ruse" (22-11-52) était hors de lui, par son sujet, ses personnages et ses effets.

Le sujet, "à milieu commun", non seulement ne favorisait pas mais répudiait littéralement "tous les grands éclats de style" auxquels Flaubert, par tempérament, était sensible et qui le faisaient "se pâmer" d'admiration lorsqu'il les rencontrait chez les autres.

Il ne sympathisait pas avec les personnages, on était bien loin de St. Antoine dont il s'était plu à façonner le visage, nous n'en sommes pas encore à Félicité, cette autre "servante au grand cœur" qu'il ne pourra s'empêcher de considérer avec pitié, et à qui il prêterait toute son affectueuse attention. Dans *Madame Bovary*, il doit faire un véritable effort pour imaginer les personnages et c'est, malgré lui, obéissant à une impitoyable nécessité, qu'il entre "dans des peaux qui lui sont antipathiques".

Le but qu'il poursuit est difficile : il veut, à la manière de l'acrobate, auquel il s'est comparé dans une lettre du 12 juillet 1853, marcher sur un cheveu, celui de l'analyse narrative, sans succomber à la double tentation du lyrisme et du vulgaire.

Il évitera en outre toute réflexion personnelle pour ne pas s'écarter de cette ligne droite dont il a fait le symbole de son exigence. Il ne se cache pas les difficultés que suppose cette rude discipline ; il se trouvera en face de situations terre à terre, de scènes banales, de dialogues pleins de trivialité, et il devra faire en sorte que tout cela ait quand même du caractère et soit bien écrit. Mais Flaubert est de ceux qui sont certains que rien ne se perd du travail parfois écrasant qu'ils s'imposent, et que l'Art récompense tôt ou tard ceux qui se consacrent à lui. Bovary, il en était sûr, devait faire faire "un grand pas par la suite" (26-7-52). Elle assouplira son talent, habituera sa plume à se plier à toutes les exigences, apprendra à son esprit que parler "de beaux sujets d'art" c'est commettre un non sens. "Si c'est râté, dit-il, ça m'aura toujours été un bon exercice" (6-4-53), "une gymnastique furieuse et longue" (22-11-52) ; bref, "une bonne école" (25-10-53).



Maintenant que nous connaissons l'atmosphère de travail de Flaubert, les difficultés qui expliqueront en partie la lenteur de la composition, le profit artistique que Flaubert escomptait et qui l'encourageait sûrement dans sa tâche, nous pouvons passer à l'élaboration proprement dite de *Madame Bovary*.

Il ne faudrait pas se prévaloir de la place que Flaubert accordait au style, pour croire qu'il négligeait ce qu'il appelait "les dessous de l'Art", je veux parler de la nécessité d'un plan ou au moins d'une idée directrice. C'est dans une lettre du 30 mars 1857 quelques temps donc après la publication de *Madame Bovary* dans *La Revue de Paris*, que Flaubert met Mademoiselle de Chantepie, au courant du premier plan qu'il avait conçu pour son livre, et qu'il n'a pas osé suivre à cause des difficultés qu'il en appréhendait. Il voulait à l'origine faire d'Emma Bovary, une provinciale imbue de fausse poésie et de faux sentiments "vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion rêvée". Flaubert craignant, outre les difficultés de l'exécution, d'aboutir à une

œuvre incompréhensible pour le lecteur, ne retint de sa première idée que l'entourage, c'est-à-dire la couleur : paysages et personnages assez "noirs", et, ramenant sa conception à des limites plus accessibles, il songea à humaniser son héroïne en faisant une femme "comme on en voit, dit-il, davantage".

N'allons pas croire cependant qu'il se soit amusé à exposer en une fois à L. Colet ou à son ami Bouilhet, le plan détaillé de sa *Rovary*. Il se contentait de leur annoncer seulement les parties importantes de son livre à mesure que ce dernier avançait. C'est ainsi que nous lisons dans une lettre du 27 mars 1852 : "J'ai fini ce soir la première idée de mes rêves de jeune fille, ... j'irai au bal et passerai ensuite un hiver pluvieux que je clorai par une grossesse et le tiers de mon livre à peu près sera fait". Le bal, la scène de l'auberge, celle de la saignée, les comices agricoles, etc. dont il parle dans ses lettres, sont autant de points de repère pour celui qui veut suivre la genèse du roman. Flaubert ne laissait donc pas sa pensée aller à la dérive, il la menait de jalon en jalon sur le chemin qu'il s'était tracé d'avance dans son esprit. Si je tiens à donner une idée quelque peu précise de ces différentes étapes, ce n'est guère pour le plaisir d'accumuler des détails fastidieux, mais pour déterminer plus aisément le caractère de la composition du livre.

D'octobre à avril 1851, Flaubert écrivit les sept premiers chapitres de la première partie, c'est-à-dire jusqu'à la description du château de d'Andervilliers, ce qui représente le volume de 64 pages dans la petite édition du "Génie de la France"; les six mois suivants, d'avril à septembre 1852 furent occupés à la composition des chapitres 8 et 9 de la première partie, et du premier chapitre de la deuxième, ce qui fait 40 pages seulement dans la même édition; puis d'octobre 1852 à juillet 1853, c'est-à-dire 10 mois, Flaubert écrivit six autres chapitres jusqu'à la fameuse scène des comices, ce qui fait 65 pages; après le mois d'août passé presque entièrement à Trouville, il consacre trois mois c'est-à-dire septembre, octobre et novembre 1853 à écrire

les 29 pages des Comices. Un autre point de repère est celui du 24 mai 1855 (là se placent les lacunes que j'ai signalées plus haut), Flaubert écrit ce jour-là à L. Bouilhet : "Je suis plein Rouen", il aurait donc mis 10 mois à écrire 90 pages, dans les douze mois qui le séparent du 31 mai, date à laquelle expédiera son manuscrit à du Camp, Flaubert termine son roman en écrivant les 156 pages qui restent.

Si l'on s'amusait à représenter graphiquement ces différentes étapes, on verrait d'une manière sensible la lenteur qui caractérise la composition du livre. Flaubert fut le premier à le remarquer et à s'en plaindre : "mauvaise semaine ; le travail n'a pas marché" (31-1-52) ; "ça ne va pas, ça ne marche pas" (3-4-52) ; "25 pages en six semaines" (24-4-52) ; "la Bovary marche à pas de tortue" (13-8-52) ; "j'ai été 5 jours à faire une page" (15-1-53). Thibaudet se montre très sceptique à l'endroit de ces plaintes. Je sais bien qu'avec Flaubert, il faut toujours faire la part de l'exagération, mais si les lettres à L. Colet sont, pour la plupart, datées d'une heure du matin, est-ce là une raison suffisante pour que Thibaudet écrive : "ne soyons pas dupes de ses gémissements de minuit" ? Il n'a tout de même pas fait que gémir, cet ermite de Croisset, en composant son livre, les témoignages sont nombreux. Parfois le travail avançait relativement à pas de géant, et Flaubert était le premier à s'en étonner et à s'en réjouir. "Comment fait-il que j'aie fait de bonne besogne cette semaine ?" (23-10-53) et le 29 novembre 1853 : "Comment se fait-il que depuis huit jours j'aie bien travaillé ?" (la lettre est pourtant de minuit et datée du 29) et le 23 décembre 1853 dans une lettre de 2 heures du matin on lit : "Ce qu'il y a de sûr, c'est que ça marche vivement depuis une huitaine". L'homme qui travaille en gémissant, sait aussi exulter de joie, avec la même franchise et la même exagération. "J'ai fait un grand pas, et je sens en moi un allègement intérieur qui me rend tout gaillard" (1853). Il compare ces périodes de bon travail aux jours difficiles et de labeur épuisant : "J'ai fait depuis 14 jours juste autant de pages que j'en avais fait en six semaines" (2-3-54).

Quoi qu'il en soit, ces jours de composition normale sont très rares et nous restons dans la note générale d'une lenteur indéniable. Encore faut-il l'expliquer. On peut penser que Flaubert a mis près de cinq ans à composer son livre pour ne s'être pas astreint à un rythme de travail bien intense. Il suffit cependant de feuilleter la Correspondance pour renoncer à une telle hypothèse.

"Je me suis remis à travailler comme un rhinocéros, les temps de St. Antoine sont revenus" (Janvier 1852); "Je suis recourbé sur mon travail acharné" (17-1-52); "J'aime mon travail d'un amour frénétique et pervers" (24-4-52); "J'ai travaillé ce soir avec émotion, mes bonnes sueurs sont revenues et j'ai regueulé comme par le passé" (16-9-53); "Je viens de passer une semaine seul, je me suis livré à une littérature frénétique" (18-8-54). Lorsqu'il est à Trouville, il a hâte de retrouver son manuscrit "j'ai besoin d'être rentré chez moi et de reprendre la *Borary* furieusement" (22-8-53) ou bien "Quelle bosse de travail je vais me donner une fois rentré" (26-8-53), ou bien encore "Dès lundi, je me livre à une *Borary* furibonde" (2-9-53). Il travaille jusqu'à l'accablement et parfois, comme il le dit "la cervelle lui danse dans le crâne" (28-6-53) ou bien "la tête lui tourne de fatigue" (12-9-53); c'est qu'il ne regarde pas à une heure près, il lui arrive, comme le 12 octobre 1853, de travailler de midi et demi jusqu'à une heure du matin sans désemparer, quoi d'étonnant alors si un invincible dégoût s'empare de cette âme malade. Lorsque la tâche est trop lourde il éprouve le besoin étrange, comme il dit, "de se casser la gueule de découragement" (27-3-53). Sachant très bien qu'il use, à écrire, le reste de sa jeunesse, il se demande avec inquiétude si le livre qui traîne n'amènera pas "à la longue, sa fin" (6-4-53).

Lenteur dans la composition mais acharnement dans le travail, que faut-il de plus pour dérouter la critique? Contradiction compréhensible si l'on songe à la méthode de travail que Flaubert adopta pour écrire sa *Borary*.

Il faisait la part assez grande à la documentation. Les livres qui lui étaient nécessaires, les renseignements qu'il pouvait obtenir, les événements qui se déroulaient sous ses yeux, tout, en un mot, était mis à contribution, exploité pour ainsi dire, en vue de faire un roman vivant et vrai.

Il a beau n'éprouver aucune sympathie pour Madame Bovary, il reste certain que "ses personnages imaginaires l'affectent et le poursuivent" (Taine 1868), comme il l'écrit lui-même à Taine ; et dans la même lettre il ajoute "Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné, que je me suis donné deux indigestions coup sur coup".

Il s'occupe donc de ses personnages : c'est ainsi que pour permettre à Emma Bovary de rêver à son aise à la manière d'une romantique éprise de contes de fées, il tâche d'entrer lui-même dans des rêves de jeune fille et de naviguer dans une littérature "à castels, troubadours à toques de velours et plumes blanches". "Je viens de relire pour mon roman plusieurs livres d'enfant", écrit-il à L. Colet le 3 mars 1852. Près d'un an plus tard le 31 mars 1853 il lui écrit : "Je lis en ce moment pour moi un livre qui a eu au commencement de ce siècle assez de réputation" ; il s'agissait du livre intitulé "Des erreurs et des préjugés répandus dans les XVIII^e et XIX^e siècles" par Salgues, Paris 1828. De Trouville, le 9 août 1853 il écrit à L. Bouilhet : "J'ai apporté ici quelques livres que je lirai pour mes scénarios de *Bovary*".

Tous les termes scientifiques qui nous étonnent souvent sous la plume d'un homme qui n'est pas spécialiste, c'est à des sources autorisées qu'il va les puiser : "J'ai hier passé toute ma soirée à me livrer à une chirurgie furieuse" ; il s'agissait pour Flaubert d'étudier pour une partie de son roman, toute la théorie des piedsbots, de dévorer, comme il le dit, en trois heures, un volume de cette intéressante littérature, et de prendre des notes (7-4-54). Quelquefois il tire d'une lecture un profit d'une originalité

frappante ; il parle à L. Colet le 22 septembre 1853 d'un conte de Pichat, publié dans *la Revue de Paris*, et dit : " Cette lecture m'a fait enlever dans la *Bovary* une expression commune dont je n'avais pas eu conscience et que j'ai remarquée là ". Il lui arrive parfois, chose curieuse, toujours en se plaçant au point de vue de son œuvre, de regretter telle ou telle lecture ; c'est ainsi que le 29 janvier 1853 Flaubert constate que ses lectures de Rabelais qui se mêlent à sa bile sociale le gênent pour sa *Bovary* qui est, dit-il, " tirée au cordeau, laccée, corsée et ficelée à étrangler ".

Les renseignements de toutes sortes c'est à L. Bouilhet, comme de juste qu'il les demande ; en voici quelques exemples : " Comment appelle t-on médicalement le cauchemar ? Il me faut un bon nom grec à toute force " (23-6-53). Le 17 septembre 1855, il lui écrit : " Tâche de m'envoyer mon bonhomme les renseignements médicaux suivants : On monte la côte, Homais contemple l'aveugle aux yeux sanglants et il lui fait un discours, il emploie des mots scientifiques, croit qu'il peut le guérir et lui donne son adresse. Il faut que Homais, bien entendu, se trompe, car le pauvre bougre est incurable ". Flaubert ne se gênant pas avec son ami, continue : " Si tu n'as pas assez dans ton sac médical, puise auprès de Follin ". Trois jours après, il lui demande des mots scientifiques désignant les parties de l'œil ou des paupières endommagées ; il voudrait en outre la recette d'une pommade pour les affections scrofuleuses.

Quant aux événements, aux faits divers, il n'est pas jusqu'aux funérailles de la femme du docteur Pouchet dont il n'ait cherché à profiter d'une façon ou d'une autre : " Je trouverai là peut-être des choses pour ma *Bovary* " écrit-il.

Ce n'était pas là toutes les préoccupations de Flaubert, composant Madame Bovary. Dans les livres qu'il lisait ou que les autres lisaient autour de lui, il était à l'affût de ce qui pouvait les rapprocher du sien quant au sujet, aux personnages ou au style. Un jour, sa mère lui a montré dans *le Médecin de Campagne* de Balzac une scène de sa *Bovary*, il s'agissait d'une visite

à une nourrice, c'était à ne pas s'y tromper, les mêmes détails, les mêmes effets, la même intention, "à croire que j'ai copié, disait Flaubert à L. Colet, si ma page n'était infiniment mieux écrite, sans me vanter", et il poursuit "*L. Lambert* commence comme *Bovary* par une entrée au collège" (27-12-52). Dans une lettre à L. Bouilhet du 7 août 1854, il parle du roman de Champfleury, *Madame d'Arigrizelles*, il relève les intentions qui établissent une parenté entre ce livre et le sien ; il y a là en outre un caractère de vieille fille qui fait penser à Madame Bovary mère, et qui, ajoute Flaubert, "est bien mieux fait que celui de ma pauvre femme". Mais Flaubert se reconnaît, quand même quelque supériorité sur Champfleury : "Quant au style, pas fort, pas fort", et puis : "la seule chose pareille dans les deux livres c'est le milieu, et encore" (9-8-54).



L'importance du style aux yeux de Flaubert explique également le mode de composition de *Madame Bovary*. Il procède tout d'abord par esquisses, c'est-à-dire par des espèces de scénarios, de canevas. Nous lisons dans une lettre à L. Colet d'octobre 1851 : "J'ai écrit une page, en ai esquissé trois autres" ; le 27 mars 1852 : "J'ai fini de débarbouiller la première idée de mes rêves de jeune fille" ; le 19 août 1852, il parle de sa fameuse scène des comices et écrit : "Je m'en vais faire tout rapidement et procéder par grandes esquisses d'ensemble successives" ; et enfin le 26 octobre 1852 "J'écris maintenant d'esquisse en esquisse, c'est le moyen de ne pas perdre tout à fait le fil". Puis Flaubert revient plusieurs fois sur ces ébauches griffonnées à la hâte, jusqu'à ce que le texte se resserre, se précise, se clarifie ; alors *d'esquissée*, la page devient *écrite*. L'esquisse n'a donc d'autre valeur que celle d'une glaise qu'il façonne pendant de longues heures, jusqu'à ce que la forme qui doit incarner sa pensée réponde à ses exigences. Travail ingrat : il s'agit parfois de tout un paragraphe qui se fait attendre, "un paragraphe qui me manquait depuis cinq jours m'est

enfin, je crois arrivé avec sa tournure" (19-6-52), souvent ce sont quatre ou cinq phrases qu'il cherche pendant un mois ; le 25 mars 1854, il écrit : " La tête me tourne et la gorge me brûle d'avoir cherché, bûché, creusé, retourné, farfouillé et hurlé de cent mille façons différentes une phrase qui vient enfin de se finir". Il arrive aussi que l'obstacle quasi insurmontable ne soit constitué que par un mot : " Je suis souvent plusieurs heures à chercher un mot" écrit-il le 15 mai 1852. Au moins s'il se résignait à conserver ces paragraphes, ces mots et ces phrases qui se sont fait tellement attendre, mais il n'en est rien. Il lui faut, par un travail aride qu'il redoute au fond, mais dont il ne saurait se passer, changer des mots à toutes les phrases, enlever des consonances, supprimer des répétitions comme : " mais, tout, car, cependant". " Travail plein d'humiliations" dit-il. " J'ai griffonné 10 pages, d'où il en est résulté deux et demi" (23-2-53); ailleurs 500 pages sont réduites à 120.

C'est que dans *Smarh*, une des œuvres de jeunesse, Flaubert avait posé cette question: " Est-ce-que le mot rend la pensée entière? Auparavant elle était libre, immense, impalpable, et vous la clouez sur une misérable feuille de papier avec un mot bien pâle et bien sec".

Dans *Madame Bovary* c'était l'écueil à éviter. Pour trouver le mot exact et, partant, unique qui rende parfaitement la pensée, pour trouver surtout la phrase qui en épouse le mouvement et le dessin, Flaubert n'épargna ni son temps ni sa santé. C'était pour lui une question capitale, l'occasion de se prouver à lui-même, à coups de sacrifices et à force de patience, que l'Art n'est pas un mot creux mais quelque chose de sacré, un vrai sacerdoce. Il est un des rares écrivains qui aient appliqué à la lettre le conseil de Boileau : " Vingt fois....." C'est que pour lui la correction, entendue dans le plus haut sens du mot, n'était pas affaire de fantaisie ou de vantardise, mais une sorte de garantie que l'écrivain assurait à sa pensée ; dans une lettre du 23 février 1853, il compare son action sur la pensée à celle de l'eau du Styx sur le corps d'Achille, il écrit : " Elle rend invulnérable et indestructible".

Ses phrases de la *Bovary* sont parfois tellement "travaillées, recopiées, changées, maniées", "qu'il n'y voit que du feu" (24-4-52). Il est secondé par un ami qui sait à l'occasion être un juge bien sévère. "Voilà trois fois que Bouilhet me fait refaire un paragraphe" (21 septembre 1853). "Voilà ce que la prose a de diabolique" s'écrie-t-il le 28 juin 1853. Il a raison, mais quelle condensation dans la pensée, quelle concision dans l'expression ; c'est alors seulement que *d'esquissée* et *d'écrite*, la page devient aux yeux de Flaubert définitivement *faite*. Définitivement n'est peut-être pas le mot exact, car la prose a "ceci de diabolique qu'elle ne finit jamais", cependant il vient un moment où le texte semble se refuser de lui-même à tout changement, et c'est alors, dit Flaubert, "qu'il fut savoir s'arrêter dans les corrections" (28-12-53).

Ce qui domine ce travail quasi-scientifique de Flaubert polissant et limant ses phrases, c'est le souci qui le préoccupe d'offrir au public une *Bovary* parfaite. En septembre 1866 Flaubert se plaignait à G. Sand du jugement que portent sur lui les observateurs superficiels qui ne sont frappés que par le désaccord entre ses sentiments et ses idées. On commettrait, je pense, la même injustice, si l'on n'accordait pas à l'effort de Flaubert, parachevant *Madame Bovary*, la plénitude de sens dont lui-même le revêtait : "J'entends par travailler, écrit-il, au mois de mai 1867, lutter contre les difficultés et ne laisser une œuvre que lorsqu'on n'y voit plus rien à faire".

Personne d'ailleurs n'a mieux que lui critiqué son livre tout en le composant. Il en a mesuré toutes les déficiences depuis le manque d'équilibre entre les différentes parties du roman et la rareté des faits tout au long de certains passages, jusqu'aux irrégularités du style et sa concision, par endroits, lassante. Faisant allusion au style il écrit le 25 mars 1853 : "On aperçoit trop les écrous qui serrent les planches... il faudra donner du jeu" et "tout dévisser" (29-1-53).

Le 15 janvier 1853 il avait écrit : " Mon mari aime sa femme un peu de la même manière que mon amant ; ce sont deux médiocrités dans un même milieu " ; la seconde médiocrité était dans le tableau d'une vie bourgeoise dont aucun fait ne venait interrompre la continuité. Ailleurs, il s'inquiète des proportions qu'ont prises les préliminaires du roman et du peu de place qui reste à l'action proprement dite. Bien que cela lui paraisse adéquat à la vérité psychologique, il constate cependant qu'il pêche en cela contre la vérité esthétique qui ne doit pas moins compter que la première.



Nous avons vu comment le désir encore vague de Flaubert en 1850 de montrer un côté des travers de la bourgeoisie et un aspect des conséquences désastreuses du romantisme dans certaines âmes, a trouvé sa forme pour ainsi dire en la conception et la réalisation de *Madame Bovary* ; certaines lettres nous ont renseignés sur l'atmosphère de quiétude dont l'auteur ne pouvait se passer pour composer son livre, nous avons mesuré les difficultés que ce dernier réservait à Flaubert ; en utilisant toutes les allusions possibles, et en confrontant les dates, nous avons pu nous faire une idée de la lente composition du roman. Nous avons vu les différents moyens dont Flaubert se documentait, et dégagé les trois phases internes par lesquelles passaient inmanquablement toutes les pages. Lorsque les critiques nous parleront de la concision, de la netteté et de la puissance du style de Flaubert, nous songerons aux efforts qu'il a faits pour assurer à *Madame Bovary* toutes ces qualités. Nous n'oublierons pas de quel œil perspicace et sévère il jugeait lui-même, à mesure qu'il le composait, ce livre qui n'est pas seulement " le classique du roman, mais le seul, peut-être, qui soit en même temps, selon l'expression de Charles Du Bos, une œuvre d'art, au sens strict, serré, étroit, si l'on veut, du terme ".